ach

Johann Sebastian Bach

von

C. H. Bitter.

Erster Band.

Mit einem Portrait Johann Sebastian Bachs und 6 lithographirten Facsimiles.

Berlin 1865.
Ferdinand Schneider.
(Matthäikirchstraße 24.)



Nach dem Gemälde v. Hausmann 1735. *Stich u. Druck v. Weger in Leipzig.*

Joh. Seb. Bach.

Verlag v. Ferd. Schneider in Berlin.

Johann Sebastian Bach

von

C. H. Bitter.

Erster Band.

Mit einem Portrait Johann Sebastian Bachs und 6 lithographirten Facsimiles.

Berlin 1865.
Ferdinand Schneider.
(Matthäikirchstraße 24.)



Joh

Verlag

Johann Sebastian Bach

von

C. H. Bitter.

Erster Band.

Mit einem Portrait Johann Sebastian Bachs und 6 lithographirten Facsimiles.

Berlin 1865.
Ferdinand Schneider.
(Matthäikirchstraße 24.)

Ihrer Königlichen Hoheit

der regierenden

Frau Großherzogin Luise von Baden

in tiefster Ehrerbietung zugeeignet

vom

Verfasser.

Allerdurchlauchtigste Großherzogin,
Allergnädigste Fürstin und Frau,

Eurer Königlichen Hoheit wage ich es, in tiefster Ehrerbietung ein Werk zu überreichen, dessen Ausarbeitung mir durch den Aufenthalt in dem so reich gesegneten Badischen Lande möglich wurde.

Wie alles Edle und Große aus den weiten Gebieten des Lebens und der Kunst in Eurer Königl. Hoheit Herzen eine Stätte theilnehmender Würdigung und klar empfundener Erkenntniß findet, so wird, wie ich hoffe, auch das Andenken an den großen deutschen Tonsetzer, dessen einfachen Lebensgang ich zu schildern unternommen habe, dort nicht ausgeschlossen sein.

Möchten Ew. Königl. Hoheit mit gnädigem Wohlwollen und mit nachsichtsvollem Urtheil dieses Werk anzunehmen geruhen, welches vor Allem den Zweck

hat, eine Lücke in der Geschichte der deutschen Kunst ausfüllen zu helfen, die seit lange empfindlich bemerkt worden ist.

Geruhen Ew. Königl. Hoheit zugleich, mir den Ausdruck der tiefsten Ehrerbietung zu gestatten, in welcher ich verharre

Eurer Königlichen Hoheit

treu unterthänigster

Mannheim im Februar 1865.

C. H. Bitter
Königl. Preuß. Geh. Reg.-Rath.

Vorwort.

Durch das nachstehende Werk habe ich nicht geglaubt, zu erschöpfen, was über Johann Sebastian Bach zu sagen wäre.

Zwar bin ich bemüht gewesen, dasjenige, was über seine Lebensgeschichte vorhanden war, zusammen zu tragen und zu ordnen, Unrichtiges zu verbessern und zu beseitigen, die vorhandenen Lücken auszufüllen, und so weit als es möglich war, nicht Gekanntes hinzuzufügen.

Wer aber Bach mit seiner Besonderheit, seinem Wirken und seinen Werken einigermaßen kennt, wird die Schwierigkeit nicht unterschätzen, denen eine geordnete und vollständige Biographie dieses merkwürdigen Mannes begegnen mußte.

Je mehr ich selbst hiervon durchdrungen bin, um so dankbarer habe ich der entgegenkommenden Bemühungen aller Derer zu gedenken, mit denen mich diese Arbeit in

Berührung brachte.*) An alle aber, welche über die mir bekannten Kreise hinaus im Stande sein möchten, durch Forschung und Mittheilung ferneres Material zur Vervollständigung dieser Lebensgeschichte eines so großen Künstlers beizutragen, ergeht hiermit die dringende Bitte, dies im Wege der allgemeinen Veröffentlichung oder durch Mittheilungen an den Unterzeichneten nicht zu verabsäumen. Sie werden dadurch eine Schuld abtragen helfen, mit welcher das deutsche Vaterland einem seiner edelsten Söhne bisher in Rückstand geblieben ist.

---

*) Ich nenne bei dieser Veranlassung mit der aufrichtigsten Erkenntlichkeit den Herrn Oberbürgermeister von Voß zu Halle, den Magistrat zu Mühlhausen, den Herrn Stadt-Cantor Stade zu Arnstadt, den zeitigen Superintendenten an der Thomas-Kirche zu Leipzig, Herrn Lechler und den Pfarrer zu St. Nicolai daselbst Herrn Ahlefeld, vor Allen den Hochl. Rath der Stadt Leipzig, in dessen Archive mir die wohlwollende Vermittelung Sr. Excellenz, des Königl. Sächsischen Gesandten in Berlin, Herrn Grafen von Hohenthal Eingang verschafft hatte.

Ich gedenke ferner mit besonderem Dank der, über die Erfüllung, selbst ausgedehnter Pflichten weit hinausgehenden Gefälligkeit des Custos der Königl. Bibliothek zu Berlin, Herrn Dr. Espagne, welchem ich die Kenntniß der reichen Schätze verdanke, die in den Werken des großen Tondichters dort niedergelegt sind.

Nicht weniger aber habe ich der freundlichen und wohlwollenden Unterstützung zu gedenken, welche mir in meinen Arbeiten durch den Herrn Musikdirector Rust zu Berlin, den sorgfältigen, in den Geist und die inneren wie äußeren Verhältnisse der Bach'schen Werke so tief eingedrungenen Bearbeiter der großen Ausgabe der Bach-Gesellschaft, sowie endlich durch Herrn Alfred Dörffel, Besitzers eines musikalischen Leih-Instituts zu Leipzig, in reichstem Maaße zu Theil geworden ist.

Ich habe geglaubt, mich bei der Schilderung des Lebens und Wirkens des gelehrtesten aller Tonsetzer und Contrapunktisten, die je gelebt haben, aller abstracten Betrachtungen enthalten zu müssen. *)

Es war mein Bestreben, seine Erscheinung der großen Zahl derer näher zu rücken, die sich zwar nicht durchweg den gelehrten Musikern und Fachkünstlern hinzurechnen können, denen aber doch die tiefe und erhabene Kunst des großen Meisters nicht ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch geblieben ist.

Ich habe zugleich danach gestrebt, das Interesse für jene zahlreichen Werke desselben, welche im Allgemeinen noch wenig gekannt sind, überall da anzuregen, wo das Schöne nicht um des sinnlichen Reizes, sondern um des edleren Gehalts willen gesucht wird, jenes Schöne, das so oft an uns unbeachtet, als etwas Fremdes, Unbekanntes vorüberzieht, wenn es nicht in prunkvolle nnd glänzende Gewande gekleidet wird.

Ich habe endlich dem großen Meister, der in bescheidener Lebensstellung zur Ehre Gottes, zur religiösen Erbauung und zum Nutzen seiner Mitbürger jenen außerordentlichen Reichthum herrlicher Werke geschaffen hat, ohne

*) Aus der objectiven Darstellung seines Lebensganges und aus der Darlegung dessen, was er in seinen zahlreichen Werken niedergelegt hat, wird man besser, als aus jeder wenn auch noch so tiefsinnigen philosophischen Entwickelung erkennen, was er der Kunst im Allgemeinen, der deutschen Kunst aber vor Allem gewesen ist.

je des eignen Vortheils zu gedenken, dem deutschen Künstler und Ehrenmanne in den Herzen aller derer ein Denkmal des Dankes und bleibender Anerkennung zu stiften gesucht, die mit wohlwollender Nachsicht aus dieser seiner Lebensgeschichte die Elemente einer freien und offenen Anschauung seiner künstlerischen Thätigkeit und Größe schöpfen wollen.

Mannheim im November 1864.

Der Verfasser.

Inhalt

des ersten Bandes.

Anhang I.

enthaltend:

I.

Einleitung.

Hervorragende Größen in dem Gebiete der Künstlerwelt stellen sich unserm betrachtenden Blicke nicht selten als Erscheinungen dar, welche, wenn man sie abgelöst von den ihr Vorhandensein bedingenden Verhältnissen ins Auge fassen wollte, kaum erklärbar sein, als Phänomenen der wunderbarsten Art vor uns stehen würden.

Und doch sind sie vorzugsweise nur das geläuterte und vervollkommnete Product ihrer Zeit. Ihre entscheidende Größe liegt darin, daß sie alle Bedingungen derselben, ihrer Umgebung und ihres Ursprungs in höchster Vollendung in sich zusammenfassen.

So darf man auch die Erscheinung J. S. Bachs, des großen deutschen Tonsetzers, dem dieses Werk gewidmet ist, nicht in Betrachtung ziehen, ohne einen begleitenden Blick auf die Umstände zu werfen, welche außerhalb seiner eigenen gewaltigen Natur ihm die Bahn, die er beschritten hat, vorgezeichnet, geebnet, überhaupt möglich gemacht haben.

Wie sehr seine Kunstrichtung von unserm heutigen Standpunkte aus als vereinsamt angesehen werden möge, in seiner Zeit war sie dies nicht. Sebastian Bach war

eben, wie alle großen Männer, ein Ergebniß seines Jahrhunderts. Er war aber auch zugleich der Ausfluß einer, seit Generationen in der Familie erkennbaren besonderen Natur-Anlage für die ernste Musik. Sein Erscheinen, sein Auftreten hatte nichts Phänomenales an sich. In seiner Person vereinigten sich nur alle jene Bedingungen, welche nothwendiger Weise vorhanden sein müssen, um eine gewisse Anlage und eine bestimmte Richtung in der Kunstthätigkeit zu ihrer höchsten Vollkommenheit auszubilden. *)

Johann Sebastian Bach war einer der größesten Klavierspieler, die je gelebt haben, und ist der größeste Orgelspieler aller Zeiten gewesen. Seinem Andenken ist dieser Ruhm geblieben. Die ausübende Kunst freilich, wie groß und gewaltig sie gewesen sein mochte, ist mit ihm in das Grab gesunken. Sie war zu Ende, als die Glieder zu erstarren begannen, welche sonst in so unerhörter

*) Von diesem Gesichtspunkte aus kann man auch mit einem wesentlichen Theile des Inhalts einverstanden sein, den die geistvolle Kritik in Bagges verdienstvoller Leipz. Allg. Musik-Zeitung Nr. 35 bis 38, Jahrg. 1863 über E. O. Lindners „Abhandlungen zur Tonkunst“ entwickelt, wenn wir auch nicht alle Consequenzen billigen möchten, welche der Verfasser aus dem von ihm aufgestellten Systeme zieht. Wir glauben den Werth, den die neuere Kunst gewonnen hat, nicht zu unterschätzen. Daß aber in ihr eine Verflachung bemerkbar wird und daß diese nur durch ein ermuntertes Anlehnen an die Prinzipien (nicht die Formen) beseitigt werden wird, nach denen die älteren Meister, unter ihnen auch Bach, ihre Werke schufen, kann kaum zweifelhaft sein. In der Kunst giebt es keine Reaction im politischen Sinne und keinen dieser entgegenstehenden Liberalismus. Es giebt nur Kriterien des mehr oder minder Vollendeten, des Schönen, Erhabenen, Großen. Diese allein sind maaßgebend für das kritische Urtheil.

Meisterschaft jene Tonmassen zu erhabenen Weihegesängen ausklingen ließen, als die Augen erblindeten, der Geist erlahmte, der ihnen Feuer, Kraft und Größe verliehen hatte.

Bleibend für uns und für alle Zeiten aber ist, was er als Tonsetzer geschaffen hat. Voll von jenem unerschöpflichen Reichthum, von jener wunderbaren Originalität, wie sie nur den Meistern ersten Rangs eigen ist, gehört er, gleich Mozart, der geringen Zahl derjenigen Männer an, welche Jahrhunderte nicht wieder zu erzeugen vermögen.

Vier Generationen hindurch vor ihm war die Musik, und zwar die ernste, kirchliche Musik, in der ausgebreiteten Familie heimisch gewesen, der er angehörte. Sie hatte sich nach und nach in dieselbe so eingebürgert, daß, wie erzählt wird,*) noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts alle Rathsmusiker zu Erfurt, wo zahlreiche Mitglieder der Familie Bach in Organisten-, Cantoren- und Stadtmusikerstellen gelebt hatten, „die Bache" genannt wurden, obgleich dort schon seit längerer Zeit kein Bach mehr in solchem Amte angestellt war.

Es ist eine lehrreiche und interessante Beobachtung, vermöge deren wir diese Familie so viele Menschenalter hindurch, zahlreich und weit verzweigt wie sie war, diese schöne Natur-Anlage ausbilden, zu ihrem Lebenszweck erheben sehen. Die Musik ward damals für nicht viel etwas Besseres als eine „Profession" erachtet und ging, ähnlich wie die zünftigen Gewerbe, von dem Vater auf den Sohn über. Dennoch finden wir in der Familie Bachs die Kunst als solche geübt. Der gewerbsmäßige Betrieb.

*) Adelung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit; S. 689.

wie er zu jener Zeit nur zu oft sich in den Vordergrund drängte, trat in ihr gegen diese edlere Richtung weit zurück.

Nur dadurch wurde es möglich, daß jene Familiengabe ihren Gipfel und Culminations-Punkt in unserm Meister erreichen konnte. Wir werden sehen, wie dieser alle Bedingungen derselben in sich vereinigend, zugleich die musikalisch-kirchliche Richtung seiner Zeit mit evangelischem Bewußtsein und mit sittlicher Reinheit in sich aufnimmt, beide zur höchsten Vollkommenheit entwickelt.

Die Musik, insoweit sie als Kunst geübt wurde, war damals wesentlich in der Kirche zu Hause. Die Reformation hatte ihr in den protestantischen Ländern das neue Element des von der Gemeinde gesungenen Chorals und der dazu gehörigen Orgelbegleitung hinzugefügt. Das Streben der Organisten, diese Art des gottesdienstlichen Gesanges auf eine würdige und sinnige Weise zu heben, zu schmücken, hatte vorzugsweise dazu beizutragen, den künstlichen Contrapunkt auszubilden, das Orgelspiel zu entwickeln und zu vervollkommnen. In der protestantischen Kirche war auf diese Art die kunstreiche Behandlung des Chorals zu einer Art von Wissenschaft erhoben worden, welche der Würde, Größe und dem feierlichen Ernst des Gegenstandes entsprechend große Meister in nicht geringer Zahl hatte entstehen lassen, und welche für alle diejenigen eine nothwendige Existenz-Bedingung wurde, welche in dem Dienst dieser Kirche ihre Lebensstellung suchten. Zu diesen gehörten die Vorfahren Sebastian Bachs. So waren schon lange vor ihm in seiner Familie alle jene Vorzüge heimisch gewesen, welche wir später in seiner Person bis

zu den äußersten Grenzen der Vollendung entwickelt sehen werden.

Es war fast eine innere Nothwendigkeit, daß diese besondere Kunstrichtung sich in einem vorzugsweise begabten, von der Natur begünstigten Gliede der Familie in ausgeprägter Vollkommenheit darstellen mußte. Ebenso erscheint es aber auch naturgemäß, daß von hier ab die übermäßig entwickelte Kraft zu erlöschen beginnt. Wie Vortreffliches die Söhne Bach's geleistet haben mögen, es war in ihnen doch schon die Verflachung jener gewaltigen Kunststellung erkennbar, welche ihren Vater so sehr ausgezeichnet hatte. Der zu seiner Zeit Alles beherrschende polyphone Charakter der Musik begann von ihm ab nach und nach sich der heut vorherrschenden Monophonie zu nähern, allmählig in diese überzugehen.

Bei dem Verlöschen der Richtung, in der J. S. Bach so groß gewesen war, und bei der schnell eintretenden Aenderung aller anderen, seine Zeit bedingenden Verhältnisse war es nur zu natürlich, daß das ganze System kurz nach dem Absterben der ersten Generation aus dem Geschlechte des großen Tonmeisters fast vergessen zu werden anfing.

II.

Die Abstammung und Familie J. S. Bachs.

Es war in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, als veranlaßt durch Religionskämpfe, unter denen der Protestantismus in Ungarn zu leiden hatte, Veit Bach aus Preßburg, angeblich einer deutschen Familie entstammend, seines Gewerbes ein Weiß-Bäcker, seine Heimath an dem Donaustrande, nachdem er seine Güter zu Gelde gemacht hatte, verließ und nach Deutschland zog, um sich dort einen neuen Heerd zu gründen. Nicht die breite Spiegelfläche eines mächtigen Stromes suchte er wieder zu gewinnen — die fruchtbaren Gefilde der sächsischen Lande waren es, die ihn fesselten.

Er ließ sich, da er in Thüringen genugsame Sicherheit für die lutherische Religion gefunden hatte, in dem Dorfe Wechmar bei Gotha nieder, wo er seinem Gott nach seiner Weise dienend sein früheres Gewerbe fortsetzte. In dem ungarischen Ueberſiedler lebte der künstlerische Keim seiner zahlreichen Nachkommenschaft. Die Musik war damals wie noch jetzt eine in dem Heimathslande Veit Bachs verbreitete Kunst. Vorzugsweise von Zigeunern und in den niedern Volksschichten betrieben, wurde sie

auch von ihm geübt. Sein Instrument war die Laute.*) Er spielte darauf mit so großer Vorliebe, daß er sie mit zur Mühle nahm, „und unter währendem Mahlen darauf gespielet.“

Eine alte Chronik der Familie Bach, in der Königl. Bibliothek zu Berlin, zu der Philipp Emanuel die Bemerkung gefügt, daß sein seeliger Vater den ersten Aufsatz vor vielen Jahren selbst gemacht, setzt hinzu: „Es muß doch hübsch zusammen geklungen haben, wiewohl er doch dabey den Takt sich hat imprimiren lernen.“

Diesem Veit Bach ist jene lange Reihe von Tonsetzern entsprossen, welche in Sebastian Bach und seinen Nachkommen ihren Gipfel und Endpunkt erreicht hat. Er war der älteste bekannte Stammvater des Bach'schen Geschlechts. Ihm waren zwei Söhne geboren worden; beide, Anlage und Neigung zu der Lieblingsbeschäftigung ihres Vaters in sich tragend, waren dem Gewerbsstande bestimmt. Johann oder Hans, der ältere, sollte das Gewerbe des Vaters, die Bäckerei, erlernen, während der Andere, dessen Name uns nicht überliefert ist, zum Teppichmacher bestimmt wurde. Aber in der Familie lag eben der Keim des Professionistenwesens nicht. Deshalb wurde Hans Bach, „weil er eine sonderliche Neigung zur Musik gehabt,“ indem er dem Erlernen der Bäckerei entsagte, in welcher er muthmaßlich ein schlechter Meister geworden,

*) Die Familien-Chronik, welche Carl Philipp Emanuel Bach mit vielfachen eigenhändigen Bemerkungen versehen Forkel übersandte, aus dessen Nachlaß sie Pölchan erworben hat, nennt das Instrument Veit Bach's „einen Cythringen.“ Es ist aber keinem Zweifel unterworfen, daß wir dasselbe nach unserer jetzigen Begriffsbestimmung als „Laute“ und nicht als Zither zu bezeichnen haben würden.

bei dem Stadtpfeifer zu Gotha in die Lehre gegeben und in Folge dessen Musiker. Da die Musik zu jener Zeit im Wesentlichen als nichts besseres denn ein Gewerbe betrachtet wurde, lag in diesem Uebertreten des Bäckerburschen in den Bereich dessen, was wir jetzt als Kunst bezeichnen, irgend eine Besonderheit nicht. So war Hans Bach der erste aus der Familie, welcher in der Uebung dieser Kunst, die nach ihm über anderthalb Jahrhunderte hindurch Thüringen und Sachsen mit Musikern versorgt hat, seinen Lebensberuf suchte.

Zu jener Zeit stand das alte Schloß Grimmenstein zu Gotha noch, und nach damaligem Gebrauch wohnte der Stadtpfeifer auf dem Schloßthurm daselbst. Bei ihm war Hans Bach und blieb auch nach beendigten Lehrjahren noch einige Zeit dort in Condition.

Nach Zerstörung des Schlosses und da auch mittelst der Zeit sein Vater Veit gestorben, zog er wieder nach Wechmar, wo er sich mit Jungfer Anna Schmiedin, eines dortigen Gastwirths Tochter, verheirathete, auch des Vaters Güter in Besitz nahm. Von dort aus war er öfters nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieben worden, um den dortigen Stadtmusicis zu helfen. Er starb 1626 in Folge einer damals grassirenden contagiösen Krankheit. Sein Weib überlebte ihn 9 Jahre.

Er scheint ein wunderlicher Kauz gewesen zu sein, dieser Hans Bach. Unter den in C. Ph. Emanuel Bach's Nachlaß befindlichen Bildnissen aus der Familie befand sich von ihm (außer einem Bilde vom Jahre 1617) ein Holzschnitt in Folio, der ihn auf der Violine spielend

mit einer großen Schelle auf der linken Schulter darstellte. Auf dem Bilde aber waren folgende Reime zu lesen:

„Hier siehst Du geigen Hansen Bachen,
Wenn Du es hörst, so mußt Du lachen,
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachen's Bart."

Unter diesen Versen befand sich ein Schild mit einer Narrenkappe. Hans Bach muß also eine Art Lustigmacher, gleichwohl ein Mann von einem gewissen Ruf gewesen sein, da zwei Bilder von ihm gefertigt worden und der Nachwelt überliefert sind.*)

Dieser Hans Bach, der Geiger, mit der Schelle auf der linken Schulter, hatte, wie sein Bruder und zahlreiche seiner Nachkommen drei Söhne. Von diesen war

1. Johann zu Wechmar a. 1604 am 26. November geboren.

Sein Vater nahm ihn, wenn er nach auswärts zur Musik verlangt wurde, gern mit, und so „hat einstmals der alte Stadtpfeifer in Suhl, Hoffmann genannt, ihn persuadiret, seinen Sohn ihm in die Lehre zu geben."

Dies geschah und er blieb dort 5 Jahre als Lehrknabe und 2 Jahre als Gesell, wurde dann Organist in Schweinfurth und später 1635 Organist an der Predigerkirche und

---

*) Der andere Sohn Veit Bach's, der Teppichmacher, hinterließ bei seinem Tode drei Söhne, welche einen besonderen Zweig der Familie Bach gebildet haben, der „in Mechterstädt, zwischen Eisenach und Gotha, und den Orten herum gewohnt hat."

Aus diesem Stamme waren:

Jacob Bach, Cantor in Suhl, gest. 1655,

Johann Ludwig Bach, Kapellmeister in Meiningen, gest. 1677,

Stephan Bach, Dom-Cantor in Braunschweig.

Rathsmusik=Director zu Erfurt. Er war der erste, der in dieser Stadt als Musikus den später so zahlreich vertretenen Namen Bach geführt hat. Er starb 1673 nachdem er zweimal verheirathet gewesen, das erstemal mit „seines lieben Lehrherrn Tochter, Barbara Hoffmännin," das zweitemal mit „Jungfer Hedwig Lämmerhirt, des Raths=Verwandten Valentin Lämmerhirt zu Erfurth Tochter", mit der er 3 Söhne zeugte.*)

2. Christoph, geb. zu Wechmar am 16. Sept. 1613, ward, nachdem er gleichfalls „musicam instrumentalem" gelernt, fürstlicher Bedienter am Herzogl. Hofe zu Weimar und trat dann in die Erfurtische, später in die Arnstädtische musikalische Compagnie ein. Er war mit Maria Magdalena Grabler aus Wettin in Sachsen verheirathet und starb zu Arnstadt am 10. Juli 1661, 24 Tage vor seiner Gattin. Er hinterließ wiederum drei Söhne, unter denen der zweite, Johann Ambrosius, der Vater des großen Tonsetzers Johann Sebastian werden sollte.

3. Heinrich, geb. zu Wechmar den 16. Sept. 1615, erhielt den ersten Unterricht in der Musik und der Orgel von seinem Vater. Wie sehr der Familientrieb in ihm lag, kann man daraus erkennen, daß er schon als Knabe fleißig alle Kirchen aufsuchte, wo die Orgel gespielt wurde, ja daß er oft Meilen weit dorthin lief. Sein Vater

---

*) Johann Bachs zweiter Sohn, Johann Aegidius, 1645 bis 1717, war Raths=Musik=Direktor und Organist an der St. Michael=Kirche zu Erfurt; dessen Sohn Johann Bernhard, 1676 bis 1749, war gleichfalls Organist an der Kaufmanns=Kirche daselbst, kam später nach Magdeburg und war vom Jahre 1703 ab Haupt=Organist zu Eisenach.

schickte ihn später zu seinem ältesten Bruder Johann, dem bereits erwähnten Raths = Musiker zu Erfurt, in die Lehre, wo er sich sehr bald sowohl auf der Orgel als auf anderen Instrumenten vervollkommte. Schon in früher Jugend erhielt er die Stelle des Raths=Musikus in Schweinfurt. Bald darauf jedoch wurde ihm die bessere Stelle in derselben Eigenschaft zu Erfurt übertragen. Er war später (von 1641 ab) „gleich seinem Bruder Christoph in der Compagnie zu Arnstadt und hatte dabei den Stadt=Organistendienst.“ Er hat dies Amt die lange Zeit von 51 Jahren hindurch mit Ehren verwaltet. Von ihm wissen wir mehr, als von dem sonstigen größeren Theile der Familie, da sich Dokumente erhalten haben, welche uns über seinen Lebensgang einigen Aufschluß geben. Er war, wie die Familien=Chronik sagt, „ein guter Componist und von munterem Geiste.“ Doch scheint es, daß er von Arnstadt aus öfter ohne Urlaub seiner Vorgesetzten verreist gewesen sei. Während dessen hatte er muthmaßlich die Ausübung seines Amts anderen Personen übertragen. Denn er erhielt am 24. November 1670 von dem dortigen Consistorio eine Verwarnung folgenden Inhalts:

„An den Organisten alhier Heinrich Bachen.

„Demnach sich ezliche Mahl ausgewiesen, daß die Orgel durch Frembde beschlagen worden, Ihr auch an andere Orte ohne unser Vorwissen verreiset, So befehlen anstadt gn. Herrschaft wir Euch hiermit, daß Ihr dergleichen hinforth unterlaßt undt niemanden anderes während Gottesdiensts die Orgell berühren lassen, sondern auch, da nothwendige Reisen vorfielen absenz des Superintendenten ohne des Consistorii Vorwissen nicht hinwegbegeben sollt, Weil auch

der Hochgeb. Unser Gn. Herr wegen bißhero ziemlich gefallener Music nechstens anstaldt verfügen lassen wirdt, auch dem Cantori befehlen lassen, daß er Sonntags wöchentlich ein special musicalisch Exercitium halthen soll So ist Hochgedacht Ihro Gräfl. Gnaden Begehren nicht weniger auch an Euch, Ihr solchen allezeitlh beywohnen, oder an Eure Stadt jemanden bestellen wollet, der bei solchem Exercitio das Fundament und General Baß tractiren könne. Habens Euch auf Ihro Gn. Befehl also eröffnen sollen und sind Euch zu dienen willig.

Datum, den 24. November 1670.

Gr. Schw. Consistorium zu Arnstadt."

Man wird in dem Verfahren Heinrich Bachs, aber auch in dem vorstehenden Schreiben des Consistorii zu Arnstadt leicht eine gewisse Familien-Aehnlichkeit mit den Erlebnissen Sebastian Bachs erkennen, welche diesem 46 Jahre nach seinem Groß-Oheim von demselben Consistorio ähnliche Vorwürfe zuziehen sollten. Heinrich Bach, der im Uebrigen nach dem, was wir von ihm wissen, ein sehr geachteter Mann war, verheirathete sich mit Jungfer Eva Hofmännin aus Suhl, vermuthlich einer Schwester der Barbara Hoffmann, der ersten Gattin seines ältesten Bruders Johann. Ihm waren 3 Söhne geboren, nehmlich:

Johann Christoph, später Hof-Organist zu Eisenach,

Johann Michael, Organist zu Gehren, und

Johann Günther,

von denen weiterhin die Rede sein wird. Außer in seinem Organisten-Amte war er, wie dies damals gebräuchlich und

der Neben-Einnahmen wegen auch wohl nothwendig war, bei den sogenannten musikalischen Aufwartungen thätig. Es scheint aber, daß ihm diese keine besonderen Einnahmen eintrugen. Mindestens ersieht man aus der folgenden Eingabe, daß er einer Zulage zu seinem Einkommen bedürftig gewesen sein mag. Er schreibt an das Consistorium:

„Nachdem ich in die 31 Jahre in beiden Kirchen allhier beim Gottesdienste die behörigen Organisten-Verrichtungen, wie nicht weniger auch zu Hofe bei Außrichtungen und Festen auf gnädiges Erfordern unterthänigst Aufwartung gepflogen rc., die Aufwartungen aber in der Stadt 1) wegen vieler nach einander beschehenen Hochgräfl. Trauern etzliche Jahr her leider sehr geschwächt worden, sonsten aber 2) auch von wenigen Verdienst und 3) wegen Menge derer anderer Musikbefließenen ich sehr selten mit darzu genommen werde, undt aber verständigt worden, wie dem vorigen Organisten aus dem Gotteskasten etzliche Maaß Brodtkorn zum nothdürftigen Mitunterhalt gereicht worden. Als habe dahero mich auch unterstehen wollen bei Ew. Hoch Edel, Hoch Ehrwürdigen Excell. in Unterthänigkeit, um dergleichen Frucht-Addition mich anzumelden, und dieselbe wegen meines Gottlob gesunden, doch annahenden Alters fleißig zu ersuchen, Anlaß genommen.

Arnstadt den 18 May ano 1672.

Ew. Hoch Edel, Hoch Ehrwürd. Exzellenz
Unterthänigster
gehorsamster
Heinrich Bach, Org.
mpp."

Unterm 11. Juni desselben Jahres wurde denn auch bewilligt, „daß Ihme ad dies vitae jährlich 6 Maaß Korn zur Zulage gerechnet werden sollten.“

Zehn Jahre später, nachdem er 67 Jahre alt geworden und das Alter sich bei ihm bemerklich zu machen begonnen hatte, richtete er an seine vorgesetzte Behörde die Bitte, ihm seinen jüngsten Sohn Johann Günther zum Nachfolger im Amte zu geben.

„Ew. Hoch Edel ꝛc. gebe ich hiemit unterthänigst zu vernehmen, wie der Allerhöchste nicht allein mich zeithero öfters mit Leibesschwachheit heimgesuchet, sondern auch durch dessen Gnade mich mit einem ziemlichen Alter beleget hat, daß meinem anbefohlenen Ambte und Organistendienste allhier allein länger vorzustehen mir nicht getraue, sondern eines Substitutii gar wohl benöthigt bin. Wann dann mein jüngster Sohn Johann Günther Bach, wie bekannt eine solche Verrichtung vor mich eine gute Zeit übernommen, auch seine Kunst, ohne eitlen Ruhm so erlernt, daß er verhoffentlich dem lieben Gott und seinen Kirchen, darinnen wohl dienen, auch gnädiger Herrschaft, Hohen und Niedrigen, ja der ganzen Bürgerschaft damit aufwarten kann. Alß ergeht an Ew. Hoch Edel ꝛc. mein unterth. Bitten, oben angeführte Ursachen Hochgeneigtest zu erwägen, und meinen jüngsten Sohn Johann Günthern, mit dem ich mich am allerersten hinzubringen und die Christl. Gemeinde zu vergnügen gedenke, mir ohnschwer zu meinem Substituto gn. zu verordnen. Solches erkenne ich mit unterthän. Dank und mein Sohn wird es nach allen

möglichen Kräften in Unterthänigkeit zu verdienen nie ermangeln. Arnstadt, ... Februar 1682.

Ew. Hoch Edel

Unterthänig gehorsamer

Heinrich Bach, Org. mpp."

Hilgenfeld*) sagt, daß Johann Günther seinem Vater in der That als Stadt-Organist und Raths-Musikus adjungirt worden sei. Jedoch muß er in dieser Adjuncten-Stellung nicht lange ausgehalten haben, denn nachdem Heinrich Bach wiederum zehn Jahre älter und wohl auch so viel schwächer und hinfälliger geworden war, erbat er sich, dem Tode nahe, für die Nachfolge in seinem Amte seinen Schwiegersohn Christoph Herthum, welcher Gräflicher Küchenschreiber und Hof-Organist war. Er schrieb deßhalb an den Grafen Anton Günther von Schwarzburg:

„Hochgeborner Graff,

Gnädigster Herr.

Nachdem ich nun durch Gottes Gnade über 50 Jahre in hiesigen beiden Stadt-Kirchen Organist bin, jetzt aber hohen Alters und Schwachheit halber schon eine geraume Zeit zu Bette gelegen und nunmehro eines seligen Endes von Gott erwarte, inzwischen jedoch mein Ambt in beyden Kirchen durch Ew. Hochgräffl. Gnaden Küchschreiber Christoph Herthumen, als meinem Eydam, zu Ew. Hoch Gräffl. Gnaden sowohl alß zu hiesigem Ministerii und der gantzen Gemeinde verhoffentlichen Vergnügen, dennoch allschon ins dritte Jahr richtig versehen lassen, und nun-

---

*) Johann Sebastian Bachs Leben. S. 16.

mehro bald an deme, daß dieser Kirchendienst nach meinem Todte mit einem andern, hiezu tauglichen Subject wieder bestellt werden muß, so habe, für alltäglich erwartenden meinem seel. Ende nicht ermangeln wollen (weile Ew. Hoch Graffl. Gnaden ich doch meine Lebetage noch umb nichts gebeten) dieselbe auf meinem Todtbette hiedurch unterthänigst zu ersuchen, mir die hohe Gnade zu erweisen, solchen Dienst gedachten Ihren Küchschreiber, seiner kundbahren perfection und excolirten Kunst halber in Gnaden zu gönnen, ihm auch zu dem Ende noch für meinen Abscheiden mir gnädig substituiren und die succession versprechen zu lassen. Gleichwie um solche Gnade mir in meinem miserabeln Zustande eine besondere Freude und Consolation seyn wird, Also werde auch nicht ermangeln den Allerhöchsten, weil ich noch lebe, so tags als nachts demüthigst anzuflehen, daß er Ew. Hochgräffl. Gnaden dafür segnen, glückliche Regierung verleihen, auch nebst Dero Gemahlin Durchl. bei unabfälliger Gesundheit und langem Leben beständig erhalten wolle.

Arnstadt, den 14. Januar 1692.

Ew. Hochgräffl. Gnaden

unterthänigster

Heinrich Bach."

Diese Bitte wurde dem alten verdienten Manne nicht versagt. Am 5. Februar 1692 wurde ihm sein Schwiegersohn cum spe succedendi substituirt. Kurze Zeit darauf verschied er, 77 Jahre alt, nachdem er die Freude gehabt, aus seinem Stamme 28 Enkel und Urenkel geboren werden zu sehen.

In seiner Leichenrede ergoß sich der Superintendent von

Arnstadt, Dr. Joh. Gottfr. Olearius, indem er den Text Psalm 91, 16: „Ich will ihn sättigen mit langem Leben, und will ihm zeigen mein Heil", zum Grunde legte, in reichlichen Lobeserhebungen über ihn und seine Kunst, die er so lange Zeit hindurch zur Erbauung und Freude der dortigen Gemeinde geübt hatte.

Wir haben bei Heinrich Bach länger verweilt, weil sich an dem, was aus seinem Leben bekannt geworden, so deutlich ergiebt, daß die Familie unseres Tonmeisters schon lange vor ihm eine geachtete, in der Kirchenmusik eingebürgerte gewesen, daß sie in ihre nähere und fernere Verwandtschaft nur Personen zog, welche ihrer Kunst ergeben waren, daß ihr aber auch, wie wir aus den vorstehenden Briefen ersehen, ein gewisser Bildungsgrad eigen war, der zu jener Zeit jedenfalls das durchschnittliche Maaß der literarischen Befähigung der großen Mehrzahl derjenigen überstieg, welche in ihren bürgerlichen Verhältnissen auf gleicher Stufe standen. Es waren eben keine gewöhnlichen Musikanten, aus deren Mitte Sebastian Bach hervorgegangen ist.

Seine oben genannten drei Söhne hatte Heinrich Bach natürlicherweise gleichfalls zu Organisten ausgebildet. Der ältere, Johann Christoph, geboren zu Arnstadt im Jahre 1643, gestorben am 31. März 1703, wurde Organist in Eisenach. Er kann als ein merkwürdiger Vorgänger seines berühmten Neffen betrachtet werden. Denn er war unbestritten einer der größesten Orgelspieler und Contrapunktisten seiner Zeit. Seine Fertigkeit auf der Orgel und auf dem Clavier soll außerordentlich gewesen sein. Er soll niemals mit weniger als fünf Realstimmen gespielt

haben. Unter seinen Compositionen, welche mit Recht sehr gerühmt worden, sollen sich die fünfstimmigen Kirchenstücke besonders ausgezeichnet haben. Er setzte, wie später Sebastian, gern vollstimmig. In der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich von ihm eine Motette mit zweiundzwanzig Stimmen: „Es erhub sich ein Streit". Auch hat man von ihm eine, in zwölf obligaten Stimmen componirte Hochzeits-Musik: „Meine Freundin, wie bist Du so schön!" gekannt. Der zu jener Zeit sogenannte galante Styl war ihm nicht fremd. Vielleicht war er der Erste, der es gewagt hat, die übermäßige Sexte anzuwenden. Mindestens findet sich diese in einer von ihm um das Jahr 1680 componirten Motette vor. In seinen Compositionen zeigte er Kraft des harmonischen Ausdrucks, überraschende Modulation und reiche fließende Melodie. Er soll ungemein viel geschrieben haben und seine Compositionen sind noch bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts vielfach aufgeführt worden. Möglicherweise gehört jene schöne, vielfach auch Sebastian Bach zugeschriebene 2chörige Motette: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn", ihm an.

Johann Christoph war bereits in seinem 22. Jahre (1665) Hof- und Stadtmusikus zu Eisenach, eine Stelle, der er bis zu seinem Tode, 38 Jahre lang, mit Ruhm und Ehren vorgestanden hat.

Seine Leichenrede bewegte sich merkwürdiger Weise über den Text: „Das Haupt, die Füße und die Hände sind froh, daß nun das Ende der Arbeit kommen sei." *)

*) Gerber, Tonkünstler. Lex. 1812. I. 216.

Gerber, indem er hervorhebt, daß dieser ausgezeichnete Mann seinem Zeitalter so unbekannt geblieben sei, meint, daß er, zufrieden mit seinem Loose, dem vertrauten Umgange mit seiner Kunst und mit dem treuherzigen Händedruck, mit dem seine Mitbürger ihm ihre Achtung und Liebe bewiesen, nichts geahnet habe von dem flüchtigen Ruhme, den die große Welt ihm hätte bieten können. Er hinterließ vier Söhne, welche Musiker waren, nämlich:

Johann Nicolaus, geb. am 10. Oktober 1669 bis 1740, wurde 1695 Organist zu Jena und war als Anfertiger vorzüglicher Klaviere bekannt;

Johann Christoph, der als Klavierlehrer in Hamburg, Erfurt, Rotterdam und zuletzt in England lebte;

Johann Friedrich, geb. 1708, Organist an der St. Blasius-Kirche zu Mühlhausen, J. Sebastians Nachfolger daselbst, starb 1731 und soll ein starker Trunkenbold gewesen sein, und

Johann Michael, welcher Orgelbauer war. Man weiß von ihm nur, daß er nach Schweden ging;

Johann Christoph's Bruder, Heinrich Bachs zweiter Sohn, Johann Michael ist für die Geschichte Sebastian Bach's deshalb von besonderem Interesse, weil dessen hinterlassene Tochter Maria Barbara Sebastians erste Frau gewesen, mit welcher er seine berühmten Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel erzeugt hat.

Dieser Johann Michael Bach war, wie alle Glieder seiner Familie, ein vortrefflicher Musiker.*) Er folgte

*) Die Jahre seiner Geburt und seines Todes sind unbekannt, doch

dem ausgezeichneten Orgelspieler Johann Effler, welcher als Nachfolger Johann Bach's an die Predigerkirche zu Erfurt berufen wurde, in dessen Organistendienst zu Gehren.

Sein Berufungs-Schreiben ist uns aufbewahrt und lautet:

„An den Gräffl. Gemeinschafts Rath und Ambtmann zu Gehren.

Nachdem der gewesene Organist zum Gehren, Johann Effler, seinen Dienst resigniret und solchen schon vor etzlichen Wochen wirklich verlassen, So haben die Durchl. und Hochgeboren Unsre Hochgräffl. gnädigen Herrschaften und Vormundschaft zu Sondershausen, welche diesen erledigten Dienst wiederumb zu ersetzen, der gewöhnlichen Ordnung nach zukommt, gnädig verwilliget, daß Johann Michael Bach darzu befördert werden möge. Ihr wollet derowegen verfügen, daß er auf morgenden Sonntag zur gewöhnlichen Probe fürgestellet, des Pfarrers und Substituti, wie auch des Raths und der Gemeinde erclärung darüber vernommen, selbige in's Consistorium anhero eingeschicket, auch darauf der Vocation und Confirmation halber fernere Verordnung erwartet werde.

Datum den 4. 8bris año 1673.

Gräffl. Schwarzb. ins Ambts Gehren verordnete Praeses und Consistoriales zu Arnstadt."

Am 5. October 1673 fand die Probe statt. Der persönliche Eindruck des Candidaten scheint ein günstiger ge-

---

war in dem Alt-Bach'schen Archiv noch eine Motette mit der Jahreszahl 1699 von ihm vorhanden.

wesen zu sein. Dies geht mindestens aus dem über die Probe erstatteten hier folgenden Berichte hervor:

„Hoch Edele und Wohl Ehrwürdige, Großachtbare und Hochgelahrte Herren 2c. 2c.

Ew. Herrlichkeiten 2c. ist ohne mein Erinnern bewußt, waßmaßen von 8 Tagen Domini 19 Trinitatis Johann Michael Bach von Arnstadt zum Organistendienst anher nach Gehren vorstellig gemacht, und seine proba zu schlagen angewiesen worden. Nachdem dann noch bemerkten Tages sowohl der H. Pfarrer substitutus alß die Verordneten des Raths allhier wegen des Praesentati Person, Kunst und abgelegten Probe sich erklähret, daß sie an derselben nichts zu desiteriren, sondern sagten vielmehr gnädigst und gnädiger Fürstl. und Gräffl. Herrschaft unterthänigsten und unterthänigen gehorsamsten Dank, daß Sie diese Gemeinde und Kirche mit einem stillen eingezogenen Kunsterfahrnen Subjecto versehen wollen, Sonderlich haben die Rathsmeister auf heutiges beschehenes Zureden sich erbothen zu der ordinar Besoldung, welche der Organiste allhier aus dem Fleck Gehren überkommen, auch die 10 fl. addition, so dem abgezogenen Organisten seines Fleißes und meriten halber zugewendet, Ihm dem neuen Organisten ebenmäßig dergestallt zu verwilligen, und künftig zu reichen, daß so lange Er bey diesem Dienste verharren würde, dieselbe nicht allein vor seine Ufwartung in der Kirche, sondern auch als Gemeiner Schreiber ihres Fleckens jährlich zu gewarten haben.

Datum Gehren, d. 13. 8bris 1673.

Ew. Hoch Edel. Herrlichk. Dienstschuldiger

Laurentius Andreas Roth mpp.“

Diesen günstigen Eindruck scheint sich Johann Michael Bach, der hienach auch als Gemeinde-Schreiber zu fungiren hatte, erhalten zu haben. Seine natürlicherweise nicht allzu reichliche Besoldung in diesem Dienste hat er folgendermaßen nachgewiesen:

„An den Gräffl. Schwarzburgischen Cammerrath
Günther Wetzing zu Arnstadt.
Hoch Edler, Vester und Hochgelahrter, in
sonders HochgeEhrtester Patron,

Waß uf gnädigen Befehl des Hochgebohrnen 2c. 2c unseres Gnädigen Graffens und Herres Ew. Hoch Edel Excellenz wegen meiner allhiesigen Besoldung, jüngsthin an mich gelangen lassen, solches habe aus Dero Geehrtesten mit mehrern ersehen. Gleichwie nun Ihre Hochgräffl. Gnaden ich in unterthänigstem Gehorsam hierinne folge zu leisten pflichtig, also habe das erlangte Salarium aufgezeichnet, und habens gehorsamlich einschicken und Ew. Hoch-Edel Excellenz meine Wenigkeit zu Dero hohen affection fernerweit recomandiren sollen, alß der lebenslang verharet,

Gehren, den 15. Nobr. 1686.

Ew. Hoch Edeln Excellenz
dienstgehorsamster
Johann Michael Bach mpp."

Das Verzeichniß des Dienst-Einkommens der Organistenstelle zu Gehren aber besagt:

„Die Organisten Besoldung zum Gehren besteht auß folgenden Posten:

59 fl. aus der Gemeinde, 5 fl. aus dem Gotteshause, 4½ fl. Rechnungsgeld, 3½ fl. Ohm Gebühren, 3½ Eymer Bier an Faßkannen, 6 Clafftern Holtz aus der

Gemeinde, 12 Clafftern von Gnädiger Herrschaft, 1/4 Eymer Kofend, 1/2 Maas Trabern von einem jedweden Bier, welches ausgeschenket wird, 9 Maaß Gerste Zehendfrei zu brauen, 1/2 Acker Ortland zu gebrauchen und Freye Wohnung.

Solchergestalt waren die Einkünfte, mit denen Johann Michael seine Familie zu ernähren hatte, welche aus seiner Frau, „weil. Herrn Stadtschreibers Wiedemann von Arnstadt zweiten Tochter" und aus 4 bei seinem Tode noch unversorgten Töchtern bestand; Söhne hat er nicht hinterlassen. Zu den Töchtern gehörte Maria Barbara.

Er war als ächter Bach ein fleißiger Componist, Contrapunktist im strengen Styl, von dem noch einige Motetten, insbesondere eine zweichörige, mit acht Realstimmen, bekannt sind, und der viele Klavier-Sachen, besonders Sonaten, geschrieben hat.

Gerber besaß von ihm, wie wir weiter unten (S. 30) sehen werden, eine große Anzahl von fugirten und figurirten Choral-Vorspielen, deren er mit besonderer Anerkennung Erwähnung thut.

Des dritten der Enkel des Urvaters Veit Bach, Christoph, ist oben bereits Erwähnung gethan. Das Geschick hatte ihn zum Großvater des merkwürdigen Tonsetzers bestimmt, dessem Andenken dies Werk gewidmet ist. Denn von seinen drei Söhnen

Georg Christoph, geboren 1641, gestorben 1697,
Johann Ambrosius, geboren 1645, gestorben 1695,
Johann Christoph, geboren 1645, gestorben 1694,

von denen die beiden letzteren Zwillingsbrüder waren, hat

J. Ambrosius dem großen Tonmeister das Leben gegeben.

Dieser Johann Ambrosius, Johann Sebastians Vater, war Hof- und Stadt-Musikus zu Eisenach und wie sein Oheim Johann Bach, mit einer Elisabeth Lämmerhirt, gleichfalls eines Rathsverwandten Valentin Lämmerhirt Tochter aus Erfurt vermählt, mit der er in allem 8 Kinder, nämlich 6 Söhne und 2 Töchter hatte, von denen drei Söhne und eine Tochter unverheirathet gestorben sind, drei Söhne ihn aber überlebt haben. Diese Söhne waren:

Johann Christoph, geboren 1671 und

Johann Jacob, geboren zu Eisenach 1682.

Dieser letztere hatte „bei seines Vaters Successore die Stadtpfeiferkunst erlernt," und war dann im Jahre 1704 als Hautboist in Schwedische Dienste getreten. „Hatte die Fatalität, mit seinem gnädigsten Könige Carolo XII. nach der unglücklichen Pultawa'schen Bataille das türkische Bender zu erreichen. Allwo er in die 8 bis 9 Jahre lang seinem Könige ausgehalten; und sodann ein Jahr vor des Königs retour die Gnade genossen, als Königlicher Hof- und Kammer-Musikus nach Stockholm in Ruhe zu gehen."

Die Chronik meldet von ihm ferner: „Von Bender ist er nach Constantinopel gereiset und hat da von dem berühmten Flötenisten Buffardin, welcher mit einem französischen Gesandten dorthin gekommen war, Lektion auf der Flöte genommen. Diese Nachricht gab Buffardin selbst, wie er einstens bei J. S. Bach in Leipzig war."

Von Johann Ambrosius Leben hat uns die Chronik nur wenig aufbewahrt.

Er war, wie jene Doppelgestalten in Shakespeare's Comödie der Irrungen, seinem Zwillingsbruder Johann Christoph, Hof- und Stadt-Musikus in Arnstadt, in allem dermaßen ähnlich, daß beide, wie erzählt wird, wenn sie bei einander waren, selbst von ihren Frauen nur durch die Kleidung unterschieden werden konnten.

Die Brüder liebten einander auf das zärtlichste. „Sie waren, wie die Familien-Chronik von ihnen sagt, ein Wunder für große Herren und Jedermann." Wenn einer von ihnen krank wurde, wurde es der Andere auch. In Sprache, Neigungen, Gesinnungen, Styl und Vortrag ihrer Musik waren sie einander völlig gleich. Auch starben sie kurz nach einander, als ob beim Erlöschen des einen Lebens der Inhalt des Anderen erschöpft gewesen wäre. Welch schöner nnd anziehender Stoff zu einem Familienbilde aus der damaligen Zeit mit dem anregenden Hintergrunde der kirchlichen Musik und dem Blick in die Zukunft des damals schon lebenden Tonsetzers!

Dies ist das Geschlecht Johann Sebastians und der ihm vorhergehenden Generationen, das der ausgezeichneten Eigenschaften seiner zahlreichen Mitglieder ungeachtet wohl der Vergessenheit anheim gefallen sein würde, wenn es sich nicht eben in diesem unserm Meister zu jener außerordentlichen Höhe gegipfelt hätte, von der aus ein Versinken und Verlöschen nicht mehr denkbar ist. Der leichteren Uebersichtlichkeit wegen lassen wir hier den Stammbaum der Familie, so weit er für die directe Abstammung unseres Tonmeisters von Interesse ist, folgen.

Geschlechts-Register der Familie Bach bi

Ve

wanderte als Bäcker im 16. Jahrhunde

I

Hans Bach, † 1626, Bäcker, später Musiku

III.

Johann, 1604—1673, Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt, hatte 3 Söhne:
Johann Christian,
Johann Aegidius,
Johann Nicolaus,
von denen wiederum 5 Söhne, 7 Enkel und ein Urenkel bekannt geworden sind.

Christoph,
1613—1661.

IV.

Georg Christoph, 1614—1697, Cantor zu Schweinfurt, hatte 3 Söhne:
Johann Valentin,
Johann Christian,
Johann Georg,
von denen aus der Nachkommenschaft des älteren 3 Söhne und ein Enkel bekannt geworden sind.

Johann Ambrosius,
1645—1695, J. S. Bach'
Vater, Hof- und Stadt-
Musikus zu Eisenach.

V.

Johann Christoph, 1617—1698 oder 1699. Organist und Schul-College zu Ohrdruff, erster Lehrer und Erzieher J. S. Bach's, hatte 5 Söhne:
Tobias Friedrich,
Johann Bernard,
Johann Christoph,
Johann Heinrich,
Johann Andreas.

Johann Jacob,
1682 — Todesjahr unb
kannt. Musikus in Schw
dischen Diensten, zulet
Hof- und Kammer-Musik
zu Stockholm.

u den Söhnen Johann Sebastian Bachs.

Bach.

on Ungarn nach Thüringen ein.

.... **Bach**, Teppichmacher, hatte 3 Söhne.

Heinrich. 1615—1692, Raths-Musikus zu Schweinfurt, später
Organist zu Arnstadt, hatte 3 Söhne, unter diesen:

Johann Christoph. 1643—1703, Hof- und Stadt-Organist in Eisenach, berühmter Orgelspieler und großer Contrapunktist.

ferner:

Johann Michael, Vater der Maria Barbara, J. S. Bach's erster Gattin, gestorben 1720.

Johann Christoph, 1645—1694, Zwillingsbruder des Johann Ambrosius, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt, hatte 2 Söhne, unter ihnen:

Johann Ernst, Sebastian's Nachfolger als Organist zu Arnstadt.

Johann Sebastian, geboren am 21. Mai 1685, gestorben am 28. Juli 1750, hatte 12 Söhne:

Wilhelm Friedemann ..... 1710—1784.
Johann Christoph .... 1713, starb in demselben Jahre.
Carl Philipp Emanuel .... 1714—1788.
Johann Gottfried Bernard ..... 1715—1739.
Leopold August .... 1718, starb muthmaßlich in demselben Jahre.
Gottfried Heinrich .... 1724, starb nach 1735.
Christian Gottlieb .... 1725—1728.
Ernst Andreas .... 1727, starb in demselben Jahre.
Johann Christoph Friedrich 1732—1795.
Johann August Abraham ..... 1733—1734.
Johann Christian .... 1735—1782.
David .... 1736—1749.

Von diesen sind von Carl Philipp Emanuel zwei Söhne, von Johann Christian ein Sohn bekannt.

Geschlechts-Register der Familie Bach bis

I.

Veit

wanderte als Bäcker im 16. Jahrhundert

II.

Hans Bach, † 1626, Bäcker, später Musikus.

III.

Johann, 1604—1673, Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt, hatte 3 Söhne:
Johann Christian,
Johann Aegidius,
Johann Nicolaus,
von denen wiederum 5 Söhne, 7 Enkel und ein Urenkel bekannt geworden sind.

Christoph, 1613—1661.

IV.

Georg Christoph, 1614—1697, Cantor zu Schweinfurt, hatte 3 Söhne:
Johann Valentin,
Johann Christian,
Johann Georg,
von denen aus der Nachkommenschaft des älteren 3 Söhne und ein Enkel bekannt geworden sind.

Johann Ambrosius, 1645—1695, J. S. Bach's Vater, Hof- und Stadt-Musikus zu Eisenach.

V.

Johann Christoph, 1617—1698 oder 1699. Organist und Schul-College zu Ohrdruff, erster Lehrer und Erzieher J. S. Bach's, hatte 5 Söhne:
Tobias Friedrich,
Johann Bernard,
Johann Christoph,
Johann Heinrich,
Johann Andreas.

Johann Jacob, 1682 — Todesjahr unbekannt. Musikus in Schwedischen Diensten, zuletzt Hof- und Kammer-Musikus zu Stockholm.

zu den Söhnen Johann Sebastian Bachs.

Bach.
von Ungarn nach Thüringen ein.

.... **Bach**, Teppichmacher, hatte 3 Söhne.

Heinrich. 1615—1692, Raths-Musikus zu Schweinfurt, später Organist zu Arnstadt, hatte 3 Söhne, unter diesen:

Johann Christoph. 1643—1703, Hof- und Stadt-Organist in Eisenach, berühmter Orgelspieler und großer Contrapunktist.

Ferner:

Johann Michael, Vater der Maria Barbara, J. S. Bach's erster Gattin, gestorben 1720.

Johann Christoph, 1645—1694, Zwillingsbruder des Johann Ambrosius, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt, hatte 2 Söhne, unter ihnen:
Johann Ernst, Sebastian's Nachfolger als Organist zu Arnstadt.

Johann Sebastian, geboren am 21. Mai 1685, gestorben am 28. Juli 1750, hatte 12 Söhne: März

Wilhelm Friedemann ..... 1710—1784.
Johann Christoph .... 1713, starb in demselben Jahre.
Carl Philipp Emanuel .... 1714—1788.
Johann Gottfried Bernard ..... 1715—1739.
Leopold August .... 1718, starb muthmaßlich in demselben Jahre.
Gottfried Heinrich .... 1724, starb nach 1735.
Christian Gottlieb .... 1725—1728.
Ernst Andreas .... 1727, starb in demselben Jahre.
Johann Christoph Friedrich 1732—1795.
Johann August Abraham ..... 1733—1734.
Johann Christian .... 1735—1782.
David .... 1736—1749.

Von diesen sind von Carl Philipp Emanuel zwei Söhne, von Johann Christian ein Sohn bekannt.

Fassen wir hiernach und nach den sonst vorhandenen Nachrichten den Gesammtbestand der Familie Bach zur Zeit J. S. Bachs zusammen, so ergiebt sich, daß in der vierten Generation, in welcher er lebte, nicht weniger als 18 männliche Glieder zeitweise mit deren 9 der dritten Generation zu gleicher Zeit vorhanden waren, und daß die fünfte Generation einschließlich der Söhne J. S. Bachs 30 neue Glieder hinzugefügt hat, von denen freilich mehreren ein nur kurzes Leben beschieden war. Zur Blüthezeit unsres Meisters lebten zwischen fünfundzwanzig und dreißig Seiten-Verwandte Glieder, welche sämmtlich in Thüringen, Franken und Sachsen als Organisten angestellt waren, oder als Musiker fungirten.

Daß eine solche Familie nicht schon vor J. Sebastian einen viel ausgebreiteteren Ruf gehabt und selbst mit Rücksicht auf ihre Kunst in höhere Lebenssphären aufgestiegen war, hat an sich etwas Ueberraschendes.

Mitzler, der erste Biograph Bachs, schreibt dies dem Umstande zu, daß „jene braven Männer und ehrlichen Thüringer,“ von Natur genügsam, mit ihrem Vaterlande und ihrem Stande so zufrieden gewesen seien, daß sie nicht daran gedacht hätten, außerhalb des Landes, ihres Amts und ihrer Familie ihr Glück zu suchen. Sie hätten den Beifall der Herren, in deren Gebiet sie geboren worden, und einer Menge treuherziger Landsleute, die sie umgaben, höher geachtet, als den ungewissen, mit Mühe und Kosten zu suchenden Ruhm, und den Umgang mit neidischen Ausländern. Wir haben gesehen, daß Johann Christoph Bach, gewiß der ausgezeichnetste der Vorfahren Johann Sebastians, und ein in jedem Falle hervorragender Tonsetzer

im Gebiete der kirchlichen Musik, aus diesem Grunde seinen Zeitgenossen, die nicht seiner unmittelbaren Umgebung angehörten, fast unbekannt geblieben war. Wie gering aber der Trieb gewesen sein mag, ihre Kunst und sich selbst nach außen hin und in weiteren Kreisen geltend zu machen, innerhalb der großen Familie fühlten sie das Bedürfniß, mit einander fortzuschreiten, von einander zu lernen, den alten Zusammenhang nicht verloren gehen zu lassen.

Es bestand unter ihnen eine außerordentliche Anhänglichkeit, welche nicht wenig durch die gleichmäßigen Interessen an der Kunst und die Gleichartigkeit ihrer bürgerlichen Stellung gehoben gewesen sein mag.

Bei der großen Ausbreitung der Verwandtschaft, und da doch nicht Alle an einem Orte bei einander lebten und leben konnten, hatten sie das Bedürfniß, sich wenigstens einmal im Jahre zu sehen. Um dies möglich zu machen, bestimmten sie einen gewissen Tag (in ähnlicher Art, wie die unter adligen Familien von großer Ausbreitung jetzt gebräuchlich gewordenen Geschlechtstage), an welchem sie sich sämmtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mußten.

Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen und sich außer Thüringen auch hin und wieder nach Ober- und Niedersachsen, sowie in Franken verbreitet hatte, setzten sie diese ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Zu Versammlungsorten wurden gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt bestimmt. Die Musik war es, mit deren gemeinschaftlicher Uebung sie sich die Zeit während dieser Zusammenkünfte kürzten. Da die jedesmal zahlreiche Gesellschaft aus lauter Cantoren, Or-

ganisten und Stadtmusikanten bestand, die sämmtlich mit der Kirche zu thun hatten, und es überhaupt damals noch in der bürgerlichen Gewohnheit begründet war, Gesang und Gebet als Familien-Gebrauch zu betrachten, überhaupt alle Dinge mit der Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral gesungen. Aber die große Musikanten-Familie wollte nicht, wenn sie bei einander war, nur im Ernst und in der Andacht mit einander leben. Man ging daher demnächst zu Scherzen über, die häufig sehr gegen den andächtigen Anfang abstachen. Man sang dann Volkslieder, theils possirlichen theils schlüpfrigen Inhaltes mit einander aus dem Stegreif, so, daß zwar die verschiedenen extemporirten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme anderen Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporirter Zusammenstimmung Quodlibet und konnten nicht nur selbst recht von ganzem Herzen dabei lachen, sondern erregten auch ein eben so herzliches und unwiderstehliches Lachen bei jedem, der sie hörte.

Wie wir gesehen, hat die Familie Bach auch vor Johann Sebastian schon Tonsetzer von hervorragendem Range aufzuweisen gehabt. Leider ist von ihren Arbeiten verhältnißmäßig wenig überliefert worden. Indeß hatte Carl Philipp Emanuel aus dem Nachlaß seines Vaters eine unter dem Namen des Alt-Bach'schen Archivs bekannte Sammlung von Compositionen erhalten, welche sich theilweise im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet.

Wie beschränkt auch ihr Inhalt im Vergleich zu der

großen Masse von Tonwerken erscheinen mag, welche jener zahlreiche Kreis von Organisten, Cantoren und Musikern in anderthalb Jahrhunderten hervorgebracht haben muß, so giebt sie doch Zeugniß von dem Fleiße, dem Wissen und Können derselben.

In dem Verzeichniß des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach (Hamburg 1790) ist diese merkwürdige Sammlung folgendermaßen bezeichnet:

„Alt Bachisches Archiv
bestehend
in folgenden Singstücken, Chören und Motetten von Johann Christoph Bach, Organisten zu Eisenach bis 1703, Johann Michael Bach, Johann Christophs Bruder und Johann Sebastians Schwiegervater, Organist im Amte Gehren, Georg Christoph Bach, Cantor in Schweinfurt 1689 und anderen, in verschiedenen Stimmen vortrefflich gearbeitet.

Es erhub sich ein Streit &c. Ein Singstück mit 22 Stimmen von Johann Christoph Bach (in der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Meine Freundin, wie bist Du so schön &c. Ein Hochzeitsstück in 12 Stimmen, von demselben.

Der Gerechte, ob er gleich &c. Motette mit 9 Singstimmen und Fundament, von demselben.

Lieber Gott, wecke uns &c. Motette mit 8 Singstimmen in 2 Chören und Instrumenten, von demselben, 1672.

Mit Weinen hebt sich's &c. Für 4 Singstimmen und Fundament, von demselben 1691.

Ach, daß ich Wassers genug 2c. Für den Alt, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Baß, von demselben.

Es ist nun aus 2c. Sterbe-Arie für 4 Singstimmen von demselben.

Ich weiß, daß mein Erlöser 2c. Motetto mit 5 Singstimmen und Fundament von Johann Michael Bach (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Ach wie sehnlich wart ich 2c. Für den Discant, 5 Instrumente und Fundament, von demselben.

Das Blut Jesu Christi 2c. Mit 5 Stimmen von demselben, 1699.

Auf, laßt uns den Herren loben 2c. Für den Alt und 4 Instrumente, von demselben.

Nun hab ich überwunden 2c. Für 8 Singstimmen und 2 Chören, von demselben 1679.

Herr, wenn ich Dich nur habe 2c. Mit dem Choral: Jesu, Du edler 2c. Für 5 Singstimmen, von demselben.

Siehe, wie fein und lieblich 2c. Mit 2 Tenoren, 1 Baß, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Fundament, von Georg Christoph Bach, 1689, (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Unser Leben ist ein Schatten 2c. Mit dem Choral: Ich weiß wohl, daß unser Leben 2c. Mit 9 Singstimmen in 2 Chören von J. Bach (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Nun ist Alles überwunden 2c. Arie für 4 Singstimmen. Arnstadt 1686.

Ich lasse Dich nicht 2c. Motetto für 4 Singstimmen und Fundament.

Sei nur zufrieden rc. Ein Chor mit 8 Singstimmen und 4 Instrumenten.

Weinet nicht um meinen Tod rc. Aria für 4 Singstimmen 1699.

Die Furcht des Herrn rc. Für 9 Singstimmen und 5 Instrumenten."

Gerber besaß*) seiner Zeit einen, 246 Seiten starken Folianten aus dem Nachlaß dieser berühmten Thüringischen Organistenfamilie, mit 101 schön und correct geschriebenen figurirten und fugirten Chorälen für die Orgel, wovon manchem noch überdies 15 bis 20 Veränderungen zugesetzt waren, so daß das Ganze mehr als 500 Vorspiele enthalten hat, welche, wie er wörtlich sagt, „alle von den besten Meistern der goldenen Orgelzeit gesetzt waren, als die Harmonie schon in ihrem höchsten Glanze stand, und die Melodie sich so eben aus der Morgendämmerung erhoben hatte, das heißt von 1680 bis 1720." Unter diesen Chorälen befanden sich solche von Johann Bernhard Bach, Johann Christoph Bach, Johann Michael und Johann Sebastian Bach.*)

Gerber sagt hiebei: „Was den Johann Christoph Bach betrifft, so finde ich nur noch 8 Stücke, deren doch einige noch eine Anzahl Variationen hinter sich haben, von seiner Arbeit in dieser Sammlung. Doch zeichnen sie sich schon durch den edlen, schönen, singenden Gang der Stimmen unter einander und durch das Leichte, Ungezwun-

*) Gerber a. a. O., S. 208.

*) Außerdem von Böhm, Buttstädt, Buxtehude, Fischer, Holland, Kuhnau, Pachelbl, Pestel, Rosenmüller, Zachau u. A.

gene bei der Führung seiner Themas und der Modulirung seiner Fugen so aus, daß man bald den Löwen an den Klauen erkennen kann."

Unter denselben Chorälen waren 72 verschiedene fugirte und figurirte Choral-Vorspiele von Johann Michael Bach zu Gehren, wovon manchem noch 6, 8, 10 Variationen folgten.

In der Königlichen Bibliothek zu Berlin befinden sich außer den bereits oben genannten Werken noch

2 Cantaten von Johann Michael Bach,

1 Cantate und 1 kleine Messe von Johann Nicolaus (1669—1740).

1 Cantate, 4 Motetten, 1 Sing-Chor und 1 Sarabande von Johann Christoph,

3 Instrumental-Stücke von Johann Bernhard,

17 Kirchen-Cantaten von Johann Ludwig (1677—1730), von denen 12 zum großen Theil von J. S. Bach copirt sind, ferner von demselben eine Trauer-Musik auf Herzog Ernst Ludwig von Meiningen und eine Ouvertüre.

Aus dieser Darstellung des Ursprungs und der Fortbildung dieser großen Künstler-Familie wird man unschwer erkennen, daß Johann Sebastian, einer der fruchtbarsten und ausgezeichnetsten Tonsetzer, die je gelebt haben, der größeste Contrapunktist und Orgelspieler aller Zeiten, nicht ohne eine lange, verschiedene Generationen hindurch währende Vorbereitung in die Sphäre der Welt getreten ist, die ihn zu dem großen Manne machen sollte, zu dem die Natur ihn bestimmt hatte. Die musikalische Anlage lag seit anderthalb Jahrhunderten in dem Blut seiner Familie. Orgelspiel, Kirchengesang, Contrapunkt, diese

Grundbedingungen der kirchlichen Musik jener Zeit, waren in seiner Umgebung zu Hause, wie dies selten in irgend einem Verwandtenkreise vorgekommen sein mag. Unter ihnen war er in frühster Jugend aufgewachsen, mit ihnen war sein Geist gereift, hatte seine Natur sich gesetzt. Hätte er auch gewollt, er hätte nichts Anderes werden können, als ein vorzugsweise und vor Allem der evangelischen Kirchenmusik ergebener Jünger. Mit seinem großen und festen Willen und den außerordentlichen Anlagen, welche die Natur ihm verliehen hatte, mußte er sich aber weit hinaus über seine Umgebung und über Alles erheben, was in der Richtung seines Wesens bisher in und außerhalb seiner Familie vorhanden gewesen war.

III.

Jugend und erste Lehrzeit J. S. Bachs.

Leider sind die Nachrichten sehr lückenhaft, welche uns über die ersten Schicksale und den Bildungsgang seiner Jugend Auskunft geben. Derselbe Mangel begleitet auch einen nicht geringen Theil seiner späteren Lebensgeschichte. Bachs Werke kennen wir in sehr großer Zahl, aber wir wissen verhältnißmäßig nur von wenigen mit Sicherheit, wann sie entstanden sind. Ganze Jahre seines vielbewegten und reichen Lebens stehen vor uns da, ohne daß wir ihnen durch Thatsachen ein festes Gepräge aufdrücken könnten. Die Zeit, in der er lebte, so schreibelustig man nach gewissen Seiten hin sein mochte, war eben nicht die Zeit der Biographieen und literarischen Nachrichten.

Am ~~16. Mai~~ 1685 hatte Johann Sebastian das Licht der Welt in jenem reizenden thüringischen Städtchen erblickt, wo sein Vater als Hof-Organist fungirte. Von den Höhen der laubgekrönten Berge blickte ernst und bedeutungsvoll die alte Burg auf seine Wiege herab, in der der große Reformator so lange Zeit geweilt, wo er das Wort Gottes „in sein geliebtes Deutsch" übertragen, in deren zierlichen Hallen lange vor ihm die deutschen Meistersänger

mit Liedern und Gesängen gekämpft und gestritten hatten. Eine Natur voll Reiz und sanfter Lieblichkeit umgab die Stätte, welche das junge Leben sich erschließen sah, deren liederreiche Pracht noch jetzt den Wanderer von nah und fern entzückt, deren mystische Sagen die überquellende Phantasie weit über Zeit und Raum hinausführen.

Die Sicherheit eines bescheidenen Einkommens seiner Eltern mag den ersten Lebensjahren unseres Meisters eine gewisse Ruhe und Ordnung gewährt haben. Lange sollte dies dem sich entwickelnden Knaben nicht vergönnt bleiben. Als sein Vater 1695 starb, war das verwaiste Kind, — die Mutter war schon früher heimgegangen — noch nicht volle zehn Jahre alt. Bei dem Hange der Mitglieder seiner Familie, in und miteinander in stiller Bescheidenheit die Organisten= und Musikanten=Stellen im Thüringer Lande als das höchste Ziel ihrer Wünsche zu betrachten, muß es als ein besonders glückliches Geschick anerkannt werden, daß dies arme Kind schon in so früher Jugend von den näch=sten Banden gelöst wurde, welche auch ihm jenen Hang nach einer zufriedenen Häuslichkeit in beschränktem Berufs=kreise hätten einimpfen können. Sein älterer Bruder Johann Christoph, Organist und Schul=Collegе zu Ohrdruff, nahm ihn zu sich. Bei ihm erhielt er den ersten Unterricht im Klavierspiel und muthmaßlich auch im Ge=sang. Die in der Bach'schen Familie so hervortretende Anlage zur Musik zeigte sich bald genug. Die ihm auf=gegebenen Uebungsstücke wußte er mit Leichtigkeit aus=wendig zu spielen. Diese trockene Musik ließ ihn unbe=friedigt. Er strebte danach, weiter zu kommen, seine Lernbegierde und sein Talent an Schwererem zu üben.

Sein Bruder war im Besitz eines geschriebenen Hefts, in welchem Klavierstücke damals berühmter Meister, als Frohberger, Fischer, Kerl, Pachelbl, Buxtehude, Bruhns, Böhm*) enthalten waren, und auf die Sebastian Bach seine Wünsche gerichtet hatte. Es wurde ihm aber, entweder weil der ältere Bruder die außerordentliche Begabung des Knaben verkannte, oder den ihm nöthigen Lehrgang nicht richtig beurtheilte, oder weil er durch die den Organisten jener Zeit gebräuchliche Geheimnißkrämerei vor dem jüngeren Bruder die Elemente der Kunst verborgen halten wollte, welche in jenen Stücken niedergelegt waren, die Bitte abgeschlagen, aus diesem Buche spielen zu dürfen. Doch der Trieb, den von früh aus die Natur in den Menschen legt, um, bewußt oder unbewußt, einem gewissen Ziele entgegen zu streben, läßt sich bei starken Geistern durch Maßregeln des Zwanges und der Härte nicht unterdrücken. Was ihm in Gutem nicht erlaubt wurde, das wußte der kleine Sebastian sich durch List zu verschaffen.

---

*) Frohberger war 1635 zu Halle geboren, wurde Hof-Organist Kaiser Ferdinand III. und starb zu Mainz im Jahre 1690.

J. C. Fischer war Kapellmeister des Markgrafen zu Baden, lebte noch im Jahre 1720 und war einer der stärksten Klavierspieler seiner Zeit.

J. C. Kerl war 1625 in München geboren und starb daselbst 1690 als Kapellmeister des Kurfürsten von Bayern.

Pachelbl, 1635 zu Nürnberg geboren, war zuletzt Organist an der St. Sebalds Kirche daselbst und starb dort 1706.

Buxtehude wird später besonders erwähnt werden.

Bruhns, zuletzt Organist in Husum, war geboren zu Schwabstadt 1666, gest. 1697.

Böhm, Organist an der St. Johannis Kirche zu Lüneburg, war ein vorzüglicher Orgelspieler und Componist vortrefflicher Choralvorspiele. Er soll im Jahre 1728 noch gelebt haben.

Nachts, wenn im Hause Alles zu Bett war, holte er das kostbare Heft aus dem nur mit Gitterthüren verwahrten Schranke, in dem es lag, indem er mit den kleinen Händen durch das Gitter langte und das in Papier geheftete Buch zusammenrollte. Bei Mondschein, da er kein anderes Licht hatte, schrieb er es mühsam in seinem Kämmerchen ab. Es erging ihm am Anfang seiner Lehr- und Lernzeit wie seinem großen Zeitgenossen Händel, der mit ihm am Abende seines Lebens auch das Schicksal der Erblindung theilen sollte*).

Nach sechs Monaten mühsamer Arbeit hatte Sebastian seine Abschrift beendigt. Aber es konnte nicht fehlen, daß der unbarmherzige Bruder bemerkte, was geschehen war. Mit grausamer Strenge nahm er dem unglücklichen Knaben den mit so schwerer Mühe errungenen Schatz wieder ab. Erst nach dem Tode dieses Bruders erhielt er seine Arbeit zurück. Dieser Tod scheint noch in demselben Jahre (1698 oder 1699) erfolgt zu sein**). Sebastian war damals etwa 14 Jahre alt. Mit diesem Todesfall war er ganz frei, auf sich selbst angewiesen. Er mußte, so jung er war, für seine weitere Existenz Sorge tragen. Die enge Heimath, welche so viele Vorgänger aus seiner Familie genährt, aber auch ihre ausgezeichneten Eigenschaften in der

---

*) Händel war verboten worden, Klavier zu spielen. Eine gütige Hand hatte ihm geholfen und ihm ein kleines Clavichord unter dem Dache verborgen aufgestellt, auf dem er des Nachts üben und spielen konnte, wenn Jedermann im Hause zu Bette war.

**) In den Zusätzen und Erläuterungen zu dem Geschlechts-Register der Familie Bach und in diesem selbst gibt Hilgenfeld den 22. Februar 1721 (S. 17) als den Todestag Johann Christoph Bachs an. In diesem Falle hätte Sebastian freilich sehr lange auf diese Zurückgabe warten müssen.

Stille eines kleinbürgerlichen Lebens hatte verkommen lassen, war nicht das Feld, auf dem er sich fortzubringen hoffen durfte. Er war von der Natur mit einer schönen Sopranstimme begabt. Mit dieser Empfehlung und mit den so mühsam errungenen musikalischen Vorkenntnissen ausgerüstet, wanderte er in Begleitung eines früheren Schulkameraden, Namens Erdmann, der später Kaiserlich Russischer Resident in Danzig wurde, vielleicht auf dessen Anregung und mit seiner Unterstützung, nach Lüneburg, wo er als Discantist bei dem Chor des Michael-Gymnasiums ein Unterkommen fand. Hier sah er andere, fremde Menschen, trat in neue Verhältnisse ein. Das bunte wechselnde Leben streifte mit seinen schillernden Farben an ihm vorüber. Sein Geist ward lebendig und seine Lebendigkeit fand Nahrung. Dem dortigen Aufenthalt hat er jedenfalls die höhere Schulbildung zu verdanken, welche ihm in reiferen Jahren so sehr zu statten gekommen ist. Aber was ihm den Eintritt dort erleichtert hatte, sollte nicht lange mehr seine Stütze sein.

Mitzler*) erzählt, daß er einige Zeit nach seinem Eintritt in das Gymnasium, als er einst im Chore gesungen, wider sein Wissen und Willen bei den Soprantönen auch zu gleicher Zeit die tiefere Octave habe hören lassen und daß er demnächst acht Tage lang nicht anders als in Octaven habe reden und singen können, worauf er seine schöne Stimme verloren habe. Dies mochte ihn in große Verlegenheit versetzt haben. Indeß verblieb er auf der Schule zu Lüneburg, wo er sich drei Jahre lang eifrig mit

*) Musikalische Bibliothek Thl. I. des 4. Bandes S. 161.

Fortsetzung seiner Studien, dem Klavier- und Orgelspiel beschäftigte und in freien Stunden auf der Violine übte*). Nach der Heimath scheint es ihn nicht zurückgezogen zu haben. Lüneburg, obschon nicht eben an der Straße des Weltverkehrs belegen, lag doch mehr im Mittelpunkte jener Orte, wo der lebendige Geist des Knaben Nahrung und Anregung finden konnte. Keine Mühe, kein Opfer war ihm zu groß, um zu lernen, zu hören, sich heranzubilden. Es ist nicht bekannt geworden, auf welche Weise er sich die ihm nothwendigen, wenn auch nur nothdürftigsten Subsistenzmittel verschafft habe. Dürftig genug mag es ihm ergangen sein. Dennoch fand er Mittel, um öfter zu Fuß nach dem etwa 5 Meilen entfernten Hamburg zu kommen. Hamburg war zu jener Zeit das goldene Land für die deutsche Musik. Hier in der reichen Handelsstadt hatte seit mehr als 40 Jahren unter Reinhard Kaiser das deutsche Singspiel seine ersten reichglänzenden Blüthen getrieben. Von nah und fern strömte die Menge herbei, um die Pracht und den stolzen Schwung des musikalischen Dramas zu bewundern, das sich, während die fürstlichen Höfe jener Zeit nur dem Auslande huldigten, auf die beginnende deutsche Kunst stützte. Gewiß war der Ruf dieses musikalischen Glanzes auch durch die öden Gelände und Heiden des Lüneburger Landes bis in das Innere des Michael-Gymnasiums gedrungen und hatte des jungen Schülers Phantasie mit anlockenden Bildern erregt. Auch er wollte sehen, hören, lernen, erkennen. Aber nicht die Opernbühne war es, deren Glanz ihn anzog. In dem kindlichen Ge-

*) Denkmäler verdienstvoller Deutschen S. 81.

müthe lag der ernste Keim seiner Zukunft, wurzelten die ehrenvollen Bestrebungen seiner Familie. In Hamburg lebte die Kunst des vollendeten Orgelspiels und des ernsten contrapunktischen Satzes in einem der hervorragendsten Kunstgenossen jener und späterer Zeiten. Dorthin zog es ihn mit unwiderstehlichem Drange. Was waren für ihn die Entbehrungen, denen er bei seinen geringen Mitteln sich unterziehen mußte? Vor Allem wollte er in stiller Verborgenheit (denn die alten Meister auf der Orgel hüteten sich wohl, ihre Kunst wissentlich auf andere zu übertragen) dem Orgelspiel des berühmten Organisten an der Katharinen-Kirche, des damals schon dem Greisenalter nahen Johann Adam Reinken lauschen, dem er in späteren Jahren noch einmal in Hamburg begegnen sollte. Wie übel es ihm hierbei oft ergangen sein mußte, läßt sich leicht ermessen. Da er sich einst länger dort aufgehalten hatte*), als es seine Mittel erlaubten, hatte er bei seiner Zurückwanderung nach Lüneburg nicht mehr als ein paar Schillinge in der Tasche. Noch hatte er die Reise nicht beendet, als ihn eine starke Eßlust anwandelte und er vor einem Wirthshause Halt machte, wo er Gelegenheit hatte, unter dem anziehenden Geruch, der aus der Küche zu ihm herausdrang, das Mißverhältniß seines Appetits zu seinem Geldbeutel in Betracht zu ziehen. Gewiß mag sein Aeußeres dem wenig erbaulichen Zustande seiner Lage entsprochen und etwaige Beobachter mit Mitleid erfüllt haben. Mitten in seinen trostlosen Betrachtungen über den Unterschied zwischen dem Wollen und dem Können hörte er, daß ein

*) Kuhnau, die blinden Tonkünstler S. 5.

Fenster geöffnet wurde und sah ein paar Häringsköpfe auf die Straße hinauswerfen. Der Anblick der Ueberbleibsel dieser in seinem Vaterlande Thüringen so hoch geschätzten Thiere ließ ihm das Wasser im Munde zusammenlaufen. Er zögerte nicht, sich derselben zu bemächtigen. Kaum hatte er angefangen, sie zu zergliedern, als er mit verwunderndem Erstaunen in einem jeden Kopfe einen dänischen Dukaten versteckt fand. Dieser Fund setzte ihn in den Stand, nicht nur dem Augenblicke sein Recht zu Theil werden zu lassen, sondern gab ihm auch die Mittel, mit mehrerer Gemächlichkeit eine neue Wallfahrt nach Hamburg zu unternehmen. Merkwürdiger Weise, setzt der Erzähler dieser Geschichte hinzu, hat der unbekannte Wohlthäter, der ohne Zweifel am Fenster gelauscht haben wird, um den Erfolg seiner artigen Ueberraschung zu verfolgen, nicht Neugierde genug gehabt, um den Finder und dessen Eigenschaften näher kennen zu lernen.

In gleicher Weise wie nach Hamburg zog er mehrere male nach dem noch entfernteren Celle, wo der damals residirende Herzog eine meist aus Franzosen zusammengesetzte Hofcapelle hielt, welche eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte und in welcher der neue Geschmack der französischen Musik cultivirt wurde, den der junge Bach auf diese Weise kennen lernte. So blieb er unter Studien und Wanderungen bis zum Jahre 1703 in Lüneburg. Seinen in den sächsischen Landen so zahlreichen Verwandten mochte er es zu danken haben, daß er demnächst eine Stelle als Violinist bei der herzoglichen Hof-Capelle zu Weimar erhielt, die ihn nothdürftig zu ernähren vermochte.

IV.

Arnstadt, Mülhausen und Weimar.

So hatte J. S. Bach mit dem 18. Jahre seines Lebens die Lehrjahre beendet und konnte anfangen, die ersten Bausteine zu dem Tempel des Ruhmes zusammen zu tragen, den er sich in einem langen und mühevollen Leben in seinen Werken mit so glänzender Pracht aufgeführt hat. Er muß schon zu jener Zeit ein gewisses Ansehen als Musiker, große Geschicklichkeit im Orgelspiel und ziemliche Kenntniß als Contrapunktist gehabt haben. Denn noch in demselben Jahre ward er für die Organistenstelle an der Neuen Kirche zu Arnstadt berufen, jener uralten thüringischen Stadt*), wo bereits drei Mitglieder seiner

*) An Stelle dieser Neuen Kirche hatte früher die aus dem 9. Jahrhundert stammende St. Bonifacius-Kirche auch Sophien-Kirche genannt, gelegen. Am 7. August 1581 war dieselbe bei Gelegenheit einer großen Feuersbrunst mit eingeäschert worden und der Platz, auf dem sie gestanden, hatte gerade hundert Jahr wüst gelegen. Da sprach (im Jahre 1661) M. Augustin Fasch, Archidiaconus zu Arnstadt, in der am 7. August jeden Jahres abzuhaltenden Brand- und Bußtags-Predigt: „Viele sind in jetziger Zeit bedacht, wie sie ihre Häuser bauen und füllen mögen. Gotteshäuser aber und Schulhäuser achten sie so viel als nichts, und sollten sie gleich über den Haufen fallen. Es stehet uns noch vor Augen die wüste Bonifacii Kirche. Des Herren Sturm hat darüber gerufen mit grausamem Donner, worein

Familie mit Ehren als Organisten fungirt hatten. Das Orgelwerk dieser Kirche war ganz neu, so eben erst vollendet und der Kirche übergeben worden. Es war von dem Orgelbauer Joh. Friedr. Wander zu Mühlhausen erbaut und wurde für so schön befunden, daß der Rath zu Arnstadt dafür einen recht tüchtigen Organisten zu gewinnen getrachtet hatte*). Auf Empfehlung seiner in Arnstadt

---

ehemals ein gräulicher Schlag geschehen, daß die Steine hin- und hergefahren ꝛc. (Dieser Schlag hatte die Ruinen der Kirche im Jahre 1617 am 8. Juli, Mittags 2 Uhr getroffen.) In Folge dieser Anregung wurde die St. Bonifacius-Kirche wieder aufgebaut und „Neue Kirche" genannt. Der Bau war 1676 begonnen worden. Am 24. April 1683 hielt der Superintendent D. Tenzel darin die Weihe-Predigt und fand der erste Gottesdienst statt. Eine Orgel erhielt die Kirche aber erst im Jahre 1703.

*) Die Disposition zu diesem neuen Orgelwerke war folgende.

A. Oberwerk, Manual.

1. Principal 8′ von 14löth. Zinn.
2. Viola di Gamba 8′ von 8löth. Zinn.
3. Quintadön 16′ von 8löth. Zinn.
4. Grobgedackt 8′
5. Quinte 6′
6. Octava 4′
7. Mixtur 4′
8. Gemshorn 8′
9. Cymbal dopp.
10. Trompete 8′

(Nr. 4–10: sämmtlich von Metall.)

11. Tremulant.
12. Cymbalstern.

Pedal-Bässe.

1. Princip. Baß. 8′ von 14löth. Zinn.
2. Subbaß 16′ von Holz.
3. Posaunenbaß 16′ von Holz.
4. Cornetbaß 2.

Hierzu kommen Manual-Koppel und Pedal-Koppel.

lebenden Vettern, denen noch vor nicht zu langer Zeit Heinrich Bach, in gutem Andenken stehend, angehört hatte, war die Wahl auf Sebastian Bach gefallen, der sein Amt am 1. Juli 1703 antrat, und so der erste Organist an dieser Kirche war.

Die Stelle beschäftigte ihn, wie wir weiter unten sehen werden, nicht übermäßig, und er hatte Zeit und Muße, seinem inneren Triebe zur Vervollkommnung zu folgen, sich ganz seiner Kunst hinzugeben. Ueber seine Anstellung daselbst erhielt er das folgende Berufungsschreiben:

„Demnach der Hochgebohrne Unser Gnädigster Herr Graff und Herr, Herr Anthon Günther der vier Graffen des Reichs, Graff zu Schwarzburg u. s. w. Euch Johann Sebastian Bachen zu einem Organisten an der neuen Kirche annehmen und bestellen lassen, alß sollet Hochgedacht Ihre Hochgräfl. Gnaden zuvorderst Ihr treu, hold und gewärtig sein, insonderheith aber auch in eurem anbefohlenem Ambt,

---

B. Brust-Positiv.

1. Principal. 4′ von 14 löth. Zinn.
2. Stillgedackt. 8′ von Metall.
3. Spitzflöte. 4′ von Metall.
4. Quinte. 3′ von Metall.
5. Sesquialter, doppelt. von Metall.
6. Nachthorn. 4′ von Metall.
7. Mixtur und Fach. von Metall.

Die Manuale hatten einen Umfang von C—$\overline{\overline{c}}$, das Pedal von $\underline{C}$—d, und waren die Unterkasten des Manuals und Positivs mit Elfenbein, die Oberkasten mit schwarzem Ebenholz belegt. Nach 159jährigem Gebrauch sieht diese Orgel in Folge der verdienstvollen Bemühungen des dortigen Stadt-Cantors und Organisten Stade einer Erneuerung durch den Orgelbauer Jul. Hesse zu Dachwig bei Erfurt entgegen.

Beruff, Kunst-Uebung und Wissenschaft fleißig und treulich bezeigen, in andere Händel und Verrichtungen Euch nicht mengen, zu rechter Zeit an denen Sonn- und Fest- auch Anderen zum öffentlichen Gottesdienst bestimmten Tagen in obbesagter Neuen Kirche bei dem Euch anvertrauten Orgelwerke einfinden, solches gebührend tractiren, darauf gute Acht haben und es mit allem Fleiß verwahren, da etwas daran wandelbar würde, es bei Zeithen melden, und daß nöthige reparatur beschehe, Erinnerung thun, niemanden ohne Vorbewußt des Herrn Superintendenten auf selbiges lassen, und insgemein Euch bester Möglichkeit nach angelegen sein lassen, damit Schaden verhüthet und alles in guthem Wesen und Ordnung erhalten werde. Gestalt Ihr Euch dann auch sonsten in eurem Leben und Wandel der Gottesfurcht, Nüchternheit und Verträglichkeit zu befleißigen, böser Gesellschaft und Abhaltung Eures Berufes Euch gänzlich zu enthalthen, und übrigens in allem, wie einem ehrliebenden Diener und Organisten gegen Gott, die hohe Obrigkeit und Vorgesetzten gebühret, treulich zu verhalthen. Dagegen sollen Euch zur Ergötzlichkeit zu eurer Besoldung jährlich 50 fl. und vor die Kost und Wohnung dreißig Thaler gegen Eure Quittung folgendermaßen gewährt werden, als 25 fl. aus denen Biergeldern, 25 fl. aus dem Gotteskasten und die übrigen 30 Thaler vom Hospital.

Urkundlich ist diese Bestallung unter dem Gräfl. Canzlei Secret und gewöhnlicher Unterschrift wißentlich ausgefertigt.

Sign. den 9. August 1703.

Gräffl. Schwarzb. Consistorium 2c."

Wie wir sehen, war die Besoldung, welche der junge Organist erhielt, eine außerordentlich geringe, selbst für jene

genügsame Zeit, kaum ausreichend für die allernothwendigsten Forderungen des gewöhnlichen Lebens. Wie sie ihn hätte ernähren sollen, wenn ihm nicht andere Einnahmen durch Unterricht und fleißige Arbeit seine Subsistenz hätten erleichtern helfen, ist schwer zu begreifen. Wohl war er gewiß seit seiner frühen Jugend nicht verwöhnt, und hatte gelernt, sich mit wenigem zu behelfen. Doch müssen wir die Vorsehung dankbar preisen, daß sie die Jugend des großen Mannes in so strenger Weise darauf hingeleitet hat, den Quell der Befriedigung aus seinem Innersten herauszuschöpfen, daß sie ihn in Arbeit und angestrengter Thätigkeit zu der ernsten Lebensbahn stählte, die nun geöffnet vor ihm lag.

Die Zeit seines Aufenthalts zu Arnstadt war die des Lernens, der inneren Fortbildung, unermüdeter Arbeit und fleißigen Vorwärtsstrebens. Der ihm obliegende kirchliche Dienst beschäftigte ihn nur in geringem Maße. Derselbe beschränkte sich auf

a) den Gottesdienst am Sonntag von 8 bis 10 Uhr,
b) die Betstunde des Montags,
c) den Gottesdienst von 7 bis 9 Uhr am Donnerstag*).

In der Kunst des Orgelspiels hatte Bach bereits eine gewisse Stufe der Vollendung erreicht. Wie er diese und den in ihm arbeitenden Geist, seine aufschwellende Ideenfülle bei der Ausübung seiner kirchlichen Amtsthätigkeit ausströmen ließ, werden wir bald erkennen. In Arnstadt finden wir ihn in den ersten Anfängen seiner späterhin so eminenten Thätigkeit als Tonsetzer.

---

*) J. Chr. Olearius Historia Arnstadiens. 1701. S. 54.

Ob und welchen Unterricht er in der Compositionslehre erhalten habe, ist schwer zu bestimmen. Es scheint, daß er sich im Wesentlichen aus den Arbeiten der hervorragenden Meister seiner Zeit mit eisernem Willen und unermüdetem Fleiße die Bahn selbst gesucht habe, die er späterhin so glänzend beschritt. Die Werke von Bruhns, Reinken, Buxtehude, Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Strunk, Böhm, Fischer, Namen denen wir auch in den Studien Händel's begegnen*), und einiger französischer Meister, sämmtlich starker Harmonisten und Fugisten, waren die Quellen für seine Forschungen und Arbeiten. Bei der ihm angeborenen, Generationen hindurch in der Familie vererbten Anlage zur Musik und bei der gewissermaßen instinktartig in ihm liegenden Sicherheit des Blicks für die in dieser Kunst liegenden Regeln, welche von der ersten Jugend auf genährt worden war, mußte es ihm in jedem Falle leichter sein, als es vielen Anderen gewesen sein würde, durch Selbststudium vorwärts zu kommen. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß sein Entwickelungsgang, eben wohl um dieser Selbststudien willen, ein langsamer war. Während Bach, mit Recht geehrt und bewundert als Orgelspieler, auch späterhin doch immer noch ein fast unbekannter Tonsetzer geblieben war, bis er von Weimar aus seine Fit-

*) Reinken. Siehe S. 42.

Frescobaldi, Organist an der St. Peterskirche zu Rom, geboren zu Pescara 1591, war der eigentliche Vater des wahren Orgelstyls.

Pachelbel, geboren zu Nürnberg 1653, war Vicar des Organisten zu St. Stephan zu Wien, 1675 Hoforganist zu Eisenach (Vorgänger von Ambrosius Bach, Sebastian's Vater), 1680 Organist an der Predigerkirche zu Erfurt, 1690 in Stuttgart, dann in Gotha, endlich 1695 Organist zu St. Sebald in Nürnberg, starb 1706.

tige weiter zu schwingen beginnen durfte, war Händel, sein Zeit- und Altersgenosse*) schon ein Mann, dessen Wirken und Werke Antheil und Bewunderung erregten und der sich durch seine Stellung zu der Bühne in Hamburg und durch seine 1704 mit der Almira begonnene Thätigkeit als Operncomponist bereits einen glänzenden Namen erworben hatte. Freilich von Arnstatt und Mühlhausen aus würde dies schwer zu erreichen gewesen sein, selbst wenn die Reife dazu vorhanden gewesen wäre. Forkel giebt an, daß Bach als Anleitung zur besseren Ordnung seiner Ideen angefangen habe, die damals neu herausgekommenen Violinconcerte Vivaldi's für Klavier einzurichten, daß er die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherlei andere Dinge mehr dabei studirt und daß die Umänderung der für die Violine eingerichteten Gedanken und Passagen ihn auch musikalisch denken gelehrt habe**), so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten gehabt, sondern sie schon aus eigner Phantasie habe nehmen können.

---

*) Händel war am 24. Februar 1683 geboren, also nur 3 Monat älter als Bach.

**) Auf diese Weise hat Bach nicht weniger als 16 Violinconcerte Vivaldi's für Klavier bearbeitet und außerdem noch eines derselben für 4 Klaviere mit Begleitung gesetzt. Vivaldi, welcher 1743 in hohem Alter zu Venedig starb, war ein großer Violinspieler und als solcher in Deutschland und Italien sehr berühmt. Außer zahlreichen Opern und Concerten sind von seinen Compositionen besonders hervorzuheben: 12 Violin-Trios, 12 Concerte für 4 Violinen, 2 Alti, Violoncello und Continuo, 12 Violinconcerte, Violinsoli und fünfstimmige Violinconcerte.

An Fleiß und Ausdauer für solche Arbeiten fehlte es ihm freilich nicht, denn er arbeitete so anhaltend und emsig, daß er oft die Nächte zu Hilfe nehmen mußte. Was er am Tage ohne den Gebrauch des Klaviers aufgeschrieben hatte, das lernte er in der folgenden Nacht spielen.

Diese Studien in Verbindung mit seinen großen natürlichen Anlagen, der ererbten Auffassung der Musik, seinem von Anfang an ernsten Charakter und seinem kirchlichen Beruf mußten ihn nothwendiger und natürlicher Weise zur besonderen Vorliebe für den ernsten Styl und die Verarbeitung kirchlicher Motive führen.

So begann denn der junge Tonsetzer mit kleineren Versuchen die Laufbahn, die ihn späterhin so weit hinausführen sollte über die bis dahin bekannten Grenzen des für möglich und erreichbar Gehaltenen.

Das Herrschen der Form, die Unterordnung unter den Zeitgeschmack und conventionell Hergebrachtes sind in den wenigen Werken, welche uns aus jener Zeit erhalten worden, und zu denen unter Anderen das bekannte Capriccio auf die Entfernung eines Freundes gehört, leicht erkennbar. Auch hier schon treten die Blitze seines Geistes, die Sonnenblicke einer mächtigen Schöpfungskraft sichtbar hervor; aber sie sind vereinzelt, der Zusammenhang im Ganzen fehlt.

In jedem Falle ist es von hohem Interesse, zu sehen, daß der jugendliche Organist seine ersten praktischen Versuche in der Composition, wie wir ihn dereinst mit einem Choral seine glänzende Laufbahn werden schließen sehen, auch mit einem Choral begonnen, daß dieser ihn von Arnstadt aus durch sein langes, künstlerisch so reich gestaltetes Leben als treuer Gefährte begleitet hat.

Es ist nämlich fast als gewiß zu betrachten, daß Bach, zunächst vielleicht zu eigenem Gebrauch und zur Uebung, in Arnstadt angefangen hat, diejenigen Choralvorspiele und variirten Choräle auszuarbeiten, welche er unter dem Namen „partite diverse“ aufgeschrieben hat*). Dieselben sind einfacher, ärmer als die späteren gleichartigen Arbeiten, ohne jenen eigenthümlichen Reiz der Phantasie und ohne jene bewundernswerthe Beherrschung des Stoffs, welche vom Beginn der Cöthen'schen Periode an in seinen Compositionen hervortreten.

Daneben betheiligte er sich an der Herausgabe des Freilighausen'schen Gesangbuchs, dessen erste Auflage im Jahre 1704 herauskam. Eine große Anzahl von Chorälen (300) wurden von ihm für den Zweck dieses Werks, theils neu gesetzt, theils eigens componirt. Denn wir werden später sehen, daß Bach bei dieser Sammlung von Kirchenliedern auch als Componist von Chorälen aufgetreten ist. Seine Neigung, den Choral künstlerisch zu gestalten, hat offenbar hier ihren ersten Ausgangspunkt gefunden, und wie sehr er weiterhin in dieser Richtung Außerordentliches geleistet haben mag, — die Grundlage ist in Arnstadt gelegt worden.

Es scheint, daß er dem Strome seiner Ideen während des Gottesdienstes oft einen zu freien Lauf gelassen habe. In einer Lebensskizze des großen Tonmeisters von Friedrich Beisker**) findet sich die Bemerkung, daß die dortige Kirchengemeinde, ergriffen von dem wundersamen, nie gehörten Orgelspiele Bach's, öfters vergessen habe, in den Gesang

*) Die ersteren derselben waren bloß manualiter gesetzt. Das obligate Pedal hat Bach erst später zu benutzen angefangen.

**) Urania 1861. 18. Jahrgang. Nr. 2, S. 17.

einzufallen. Dagegen sagt das über seine Art und Weise die Choräle zu spielen aufgenommene amtliche Protokoll mit größerer Wahrscheinlichkeit, daß die Gemeinde dadurch „confundiret worden.“

Dem Gräflichen Consistorio zu Arnstadt mochte diese seine Art, den Kirchengesang zu begleiten, nicht eben passend erscheinen. Man war gewohnt, die Weisen in einfacher Art gespielt zu vernehmen. Es verlangte Niemand darnach, die künstlerische Gewandtheit, die dem Gewöhnlichen sich abwendende Phantasie des Organisten bei seinen gottesdienstlichen Verrichtungen kennen zu lernen. Daher entstanden Streitigkeiten zwischen ihm und der Kirchenbehörde. Auch der Schülerchor, der die Choräle zu singen hatte, scheint sich in die neue Weise der Begleitung des Gesanges und in die Bereicherung der Kirchenmusik durch neue Wendungen, Gedanken und kunstvolle Veränderungen nicht haben finden zu können und mit dem dirigirenden Musiker scheinen vielfache Differentien eingetreten zu sein. Inzwischen war Bach von dem Verlangen ergriffen worden, den berühmten Orgelspieler Dietrich Buxtehude an der Marienkirche zu Lübeck zu hören, desselben, dessen Ruf im Jahre 1703, also zwei Jahre früher, Händel zu einer Reise eben dorthin veranlaßt hatte. Händel hätte diese schöne Organistenstelle erheirathen können, wenn er ihr seine Freiheit und Zukunft hätte opfern wollen. Bach wollte „ein und anderes in seiner Kunst begreifen“. Er erbat und erhielt im Jahre 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub. Zu Fuß trat er die weite Reise von etwa 60 Meilen in rauher Jahreszeit an. Einmal an Ort und Stelle, mochte es ihm schwer geworden sein, sich von dort zu trennen, wo er gewiß viel-

fache Nahrung für sein umfassendes Streben gefunden hatte. Aus den vier Wochen wurde mehr als ein Vierteljahr. Während Händel bei seiner Anwesenheit in Lübeck „mit vielen Ehrenerweisungen und Lustbarkeiten“ gefeiert wurde, war sein bescheidener Kunstgenosse in einem Winkel der Kirche verborgen ein heimlicher Zuhörer des berühmten Orgelspielers. Er mochte in seinen armen Verhältnissen schwerlich daran denken, daß er sich die reich dotirte Stelle durch eine Heirath mit Buxtehude's Tochter erkaufen könne. So blieb er auf den Eifer für jene stillen Studien angewiesen, zu welchen er früher nur mangelhafte Gelegenheit gefunden hatte.

Wohl mochte er angefangen haben, die Ahnung seiner Zukunft in sich herum zu tragen. Er begann an deren Entwickelung zu arbeiten.

Die gänzliche Erschöpfung seiner bescheidenen Mittel, mehr als der abgelaufene Urlaub, zwang ihn den Ort zu verlassen, wo seine Begierde zu hören und zu lernen so viel Befriedigung gefunden hatte.

Als er mit Schätzen der Erfahrung und mit neuen Ideen bereichert in sein Amt zurückkehrte, wurde die Unzufriedenheit seiner Vorgesetzten bemerkbar. Nicht nur die gewiß verdiente Rüge wegen der mehr als zweimonatlichen Urlaubsüberschreitung war es, die ihm Vorwürfe zuzog, sondern auch die „wunderlichen Variationen“, die er in den Chorälen angebracht hatte, kamen zur Sprache. Ebenso gab sein Verhältniß zu den Schülern, welche zu seiner Begleitung auf der Orgel in der Kirche die Musik auszuführen hatten und deren Dirigent, wie gesagt, mit seiner neuen Art die Choräle zu begleiten wenig einver-

standen gewesen zu sein scheint, dem Consistorio Veranlassung zum Einschreiten. Zum 2. Februar 1706 erhielt er eine Vorladung. Das Protokoll der stattgehabten Verhandlung ist für die Stellung des großen Tonmeisters zu seiner dort vorgesetzten Behörde und für den Einfluß der Geistlichkeit auf die technische Ausführung des Kirchen- und Choralgesanges jener Zeit merkwürdig genug.

Es lautet: *)

A.

„Johann Sebastian Bach,

Organisten an der neuen Kirche betr. wegen langwierigen Verreißens und unterlassener Figuralmusik.

Actum, den 2. Februar 1706.

Wird der Organist in der Neuen Kirche Bach vernommen, wo er unlängst so lange geweßen, und bey wem er deßhalb verlaub genommen?

Ille. Er sey zu Lübeck geweßen umb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst zu begreiffen, habe aber zuvor hievon dem Herrn Superintendent Verlaubniß gebethen

Der Superintend. Er habe nur auf 4 Wochen solche gebethen, sei aber wohl 4 mahl so lange außen blieben.

Ille. Hoffe, das Orgelschlagen würde indeß von deme, welchen er hiezu bestellet, dergestalt sein versehen worden, daß deßwegen keine Klage geführt werden könne.

Nos. Halthen Ihm vor, daß er bisher in dem Choral viele wunderliche Variationes gemacht, viele frembde Thöne

---

*) Urania 1861, S. 19 ff.

mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber confundiret worden. Er habe ins Künftige, wann er ja einen tonum peregrinum mit anbringen wolle, selbigen auch auszuhalthen und nicht zu geschwinde auf etwas Anderes zu fallen, od. wie er bisher im Brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu spiehlen. Nächstdem sei gar befremdlich, daß bisher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er geweßen, weil mit den Schühlern er sich nicht comportiren wolle, Dahero er sich zu erclähren, ob er sowohl Figural als Choral mit den Schühlern spiehlen wolle? denn man ihm keinen Capellmeister halthen könne. Da ers nicht thun wolle, solle ers nur categorice von sich sagen, damit andere Gestalt gemachet und jemand der dießes thäte, bestellet werden Könne.

Ille. Würde man ihm einen rechtschaffenen Director schaffen, wollte er schon spiehlen.

Res. Soll binnen 8 Tagen sich erklähren.

Eodem.

Erscheint der Schühler Rambach*) und wird Ihm gleichfals Vorhalt gethan wegen der Discordien, so bißher in der Neuen Kirche zwischen den Schühlern und dem Organisten paßiret.

Ille. Der Organist Bach habe bishero etwas gar zu lang gespiehlet, nachdem ihm aber vom Hrn. Superintend deßwegen anzeige beschehen, wäre er gleich auf das andre extremum gefallen, und hätte es zu kurtz gemachet.

Nos. Verweißen ihm, daß er letzt verwichenen Sonntags unter der Predigt im Weinkeller gegangen.

---

*) Muthmaßlich der Präfect des Schülerchors.

Ille. Sey ihm leyd, solte nicht mehr geschehen, vnd hätten ihm die Herrn Geistlichen deswegen hart angesehen. Der Organist hätte sich über ihn wegen des Dirigirens nicht zu beschwehren, indem nicht Er, sondern der Junge Schmidt es verrichtet.

Nos. Er müße sich Künftig gantz anders vnd beßer als bißher er gethan, anstellen, sonst würde das Guthe, so man ihm zugedacht, wieder eingezogen werden. Hätte er gegen den Organisten etwas zu erinnern, solle ers gehörigen orths anbringen, vnd sich nicht selbst recht geben, sondern sich dergestalt zu bezeigen, daß man mit ihm zufrieden sein Könne, welches er versprach. Ist auch hierauf dem Diener anbefohlen, dem Rector zu sagen, daß er Rambach vier Tage nach einander 2 Stunden ins Carcer gehen lassen solle."

Bach scheint sich mit der, nach obigem Protokoll in acht Tagen abzugebenden Erklärung eben nicht beeilt zu haben. Ebenso scheint es, daß er mit dem Schülerchor, der seinen Ansprüchen wohl nicht Genüge leisten und dessen Verwendung zur Figuralmusik ihm daher wohl lästig sein mochte, nicht habe musiciren wollen. Daß das Unrecht in dieser Hinsicht nicht allein auf seiner Seite war, ergaben die protokollarischen Antworten des Schülers Ramberg sehr deutlich. Dagegen hatte Bach das zu jener Zeit Unerhörte gewagt, eine fremde Sängerin in der Kirche singen zu lassen. Er erhielt daher zu seiner Verantwortung eine neue Vorladung, deren Verhandlung wie folgt protokollirt worden ist.*)

---

*) Urania, a. a. O.

„Actum den 1. November 1706.

Wird dem Organisten Bachen vorgestellet, daß er sich zu erclähren, ob wie ihm bereits anbefohlen, er mit den Schühlern musiciren wolle oder nicht; denn wenn er keine Schande es achte, bey der Kirche zu seyn, und die Besoldung zu nehmen, müße er sich auch nicht schähmen, mit den Schühlern, so darzu bestellet, so lange biß ein anderes verordnet, zu musiciren, dann es sey das Absehen, daß dieselben sich exerciren sollen, umb dereinst zur musik sich beßer gebrauchen zu laßen.

Ille. Will sich deswegen schriftlich erclähren.

Nos. Stellen ihm hierauf ferner vor auß was Macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musiciren lassen?

Ille. Habe H. Uthe davon gesaget.“ *)

Offenbar war das Consistorium bei den, dem jungen Tonsetzer und Organisten ertheilten Vorhaltungen und Rügen, so weit sie nicht das Spielen der Choräle anlangte, und auch hierin bis auf einen gewissen Punkt, keineswegs im Unrecht. Daß Bach dies erkannt habe, ergiebt sich aus seinen Erklärungen in den bezeichneten Protokollen eben nicht. Gewiß war es nicht Hochmuth oder Eigensinn, wenn er mit dem Schülerchor, wie dieses eben war, nicht musiciren wollte. Bei dem tief in ihm liegenden Triebe, den Forderungen der Kirche an die Musik im weitesten Maaße Genüge zu leisten, können nur sachliche Gründe die Veranlassung gegeben haben, hiermit in so auffallender Art zurückzuhalten.

---

*) Uthe war Candidat der Theologie zu Arnstadt.

Doch erkennen wir in seinem Verhalten zu der ihm vorgesetzten Kirchenbehörde schon in dem Jünglinge dieselben Eigenschaften, welche in späterer Zeit die Stellung des gereiften Mannes schwierig gemacht haben. Sein Wesen, wie vortrefflich es an sich sein mochte, war eben von einer gewissen, mit Schroffheit verbundenen Eigenwilligkeit nicht freizusprechen.

Es scheint, als ob ihm seine Stellung zu Arnstadt im Allgemeinen nicht genügt, er sich in ihr beengt, seinen aufstrebenden Geist behindert gefühlt habe. Sein später so hervortretendes Streben, der Kirchenmusik einen höheren Schwung, erweiterte Grundlagen zu geben, war erwacht, ohne daß er nach den dargelegten Verhältnissen im Stande gewesen wäre, ihm Folge zu geben. Vielleicht auch hatte er noch andere Gründe, welche es ihm wünschenswerth erscheinen ließen, sich nach einer anderen Stelle umzusehen, welche zugleich einträglicher war, als die zu Arnstadt.

Er wollte, nachdem er 22 Jahr alt geworden war, eine eigene Familie begründen. In Arnstadt lebte mit ihm zugleich eine Verwandte, Maria Barbara Bach, die jüngste Tochter des verstorbenen Johann Michael Bach, der, wie wir gesehen haben, seiner Zeit Stadtschreiber und Organist zu Gehren gewesen war. Bach hatte den Vetter bei dessen Lebzeiten öfter besucht. Die jungen Leute hatten sich gefunden und ein Band inneren Verständnisses scheint sie enger an einander geknüpft zu haben.

Am 1. Dezember 1706 war J. Georg Ahle*) Organist zu St. Blasii in der alten Thüringischen Reichs-

*) Johann Georg Ahle war der Sohn des am 24. Dec. 1625 zu Mühlhausen gebornen und wegen seiner gründlichen Kenntnisse in

stadt Mühlhausen gestorben, derselben Stadt, die in ihrem Schooße im Jahre 1553 den als Sänger geistlicher Lieder so berühmt gewordenen Johann Eccard hatte gebohren werden sehen, zu deren durchsichtigem Quellenspiegel jährlich nach den Weisen alter Meister mit Lob und Dankliedern gewallfahrtet wurde. Dies Mühlhausen, seit jeher eine Pflegerin des Kirchengesanges, welcher, wie das dortige Choral-Melodienbuch bezeugt „eine schöne Frucht des religiös kirchlichen Sinnes war, der seit Jahrhunderten im Orte gepflegt wurde," dem Geburtslande unsres Meisters nahe, mochte wohl die Stätte sein, an welche dieser für seine aufkeimende Wirksamkeit besserere Hoffnungen knüpfen durfte.

Sein Ruf hatte sich wohl schon damals auszubreiten begonnen und es waren ihm, wie von seinen früheren Biographen versichert wird, von verschiedenen Seiten Stellen angetragen worden.*) Er meldete sich zu dem dort erledigten Amte und ward zu Ostern 1708 zur Orgelprobe berufen, die er auch abgelegt hat.

Wir finden hierüber in den Acten des Raths von Mühlhausen aus jener Zeit folgendes verzeichnet:

„Actum den 24. May 1707.

In Conventu Parochiano, Proponeb. D. Cori, Sen. Dr. Cons. Conrad Meckbach.

Es were erinnerlich, was gestalt durch tödlichen Hintritt Hrn. Joh. George Ahle die Organistenstelle bei der

---

der Musik und seiner trefflichen geistlichen Compositionen berühmten Joh. Rudolph Ahle, welcher in der Zeit von 1649 bis 1673 Organist zu St. Blasii daselbst war.

*) Forkel über J. S. Bach S. 6. Hilgenfeld J. S. Bachs Leben und Werke S. 22.

Kirche St. Blasii erledigt worden, Solche nun zu ersetzen der Nothdurfft seyn würde, dahero zur Umfrage gestellet.

1.

Ob nicht Vor andern auff den N. Bachen von Arnstadt, so neulich auf Ostern die Probe gespielet, reflexion zu machen?

Conclusum und sey dahin zu bearbeiten, daß mit Ihme billig accordiret werde.

Zudem were Selbiger anhero zu bescheiden."

ꝛc. ꝛc. ꝛc.

So wurde Bach nach Mühlhausen berufen und mit ihm über die Bedingungen verhandelt, unter denen er das erledigte Amt einzunehmen gesonnen sein möchte.

Wie bescheiden seine Anforderungen an eine verbesserte Lage und an das Leben in Gemeinschaft mit der von ihm erwählten Gattin waren, ergiebt die nachstehende Verhandlung. Er war, in sich selbst erst im Werden begriffen, zufrieden mit Wenigem.

„Actum den 14. Juny 1707.

Coram Depututis Parochiae D. Blasii. Herr Gottfried Stüler, Herr A. E. Reiß, Herr J. C. Stephan,

accessit Hr. Joh. Seb. Bache und wurde vernommen, ob Er die bey der Kirche D. Blasii erledigte Organistenstelle antreten wollte und was Er zur Bestellung verlange.

Hr. Bach praetendiret:

85 Gul. So Er zu Arnstadt hatte

Und das Deputat Hrn. Ahle alß

3 Malter Korn,

2 Klftr. Holtz 1 Buchene nnd 1 andere.

6 Schock Reisig an statt des ackers, Vor die Thür geführet.

Wolte hierauf folgen, Verhoffet anbey, daß Seinen Abzug und Ueberkunft zu facilitiren zur Ueberbringung Seiner Mobilien Ihme werde mit Fuhrwerk aßistiret werden. Bittet schließlich Ihme die Bestallung schriftlich auszufertigen." (Folgen 18 Unterschriften.)

„Actum den 15. Juny 1707.

Ref. Joh. Dieterich Petresin, deß Hr. Seb. Bockerodt, Hr. Christian Stüler, H. Hocherodt gesaget, hätten keine Fedder oder Dinte, weren wegen des unglücks so bestürzet, daß Sie an keiner Music dächten, wie es die andern Herrn machten wären sie zufrieden."

Der Rath von Mühlhausen fand kein Bedenken, den Forderungen Bachs zu entsprechen.

So wurde denn für ihn folgende Bestallung ausgefertigt:

„Wir bey der Kaiserl. freyen und d. h. R. Sr. M. sämmtliche Eingepfarrte Bürgermeister und Rathsverwandte des Kirchspiels D. Blasii fügen hiermit zu Wißen, demnach dasige Organisten-Stelle durch tödtlichen Hintritt Hern. Joh. George Ahlen Weyl. unsres Mitraths und Freundes vacant und erledigt worden, solche nun zu ersetzen, haben Hrn. Joh. Sebastian Bachen bei Bonifacii-Kirche zu Arnstadt bestellten Organisten anhero berufen und zu unserem Organisten bey obbesagter Kirche D. Blasii dergestalt angenommen, daß er zuvörderst hiesigem Magistrat treu und hold seyn, Gemeinde Stadt Schaden waren und Bestes hingegen befördern, in Seiner aufgetragenen Dienstverrichtung sich willig bezeugen und jedesmal erfinden lassen,

absonderlich die Sonn-, Fest- und andere Feiertage, Seine Aufwartung früh fleißig Verrichten, das Ihme anvertraute Orgelwerk in gutem Umstande erhalten, die etwa befindlichen Mängel dem jedesmal bestellten Hrn. Vorsteher anzeigen und Vor denen reparatur und Music fleißig mit sorgen, aller guten wohlanständigen Sitten sich befleißigen, auch ungeziemende Gesellschaft und Verdächtige compagnie meiden solle, Gleichwie nun obbenannter Hr. Bache Obigem Allem nach sich gemäß zu bezeigen und zu verhalten, mittelst Handschlags verpflichet, Alß haben Ihme hiergegen zu seiner jährlichen Besoldung

85 Gulden an gelde,

das hergebrachte Deputat an

3 Malter Korn

2 Elft. Holtz 1 Buchene und 1 Eichene oder Aspen

6 Schock reisig vor die Thüre geführt anstatt des ackers,

zu reichen versprochen und darob gegen Wörtlichen Bestallungs Schein unter Vorgedrücktem Cantzlei Secret außstellen lassen.

Geschehen den 15. Juny 1707.

(L. S.) E. C. d. K. f. u. d. H. R. S. M."

So war denn Bachs Aufenthalt zu Arnstadt nicht mehr von langer Dauer. Er trat sein neues Amt im July dieses Jahres an.

Eine Notiz des damahligen Kassenschreibers Schelhaße zu Arnstadt sagt über seinen Abgang von dort:

„Der Organist Herr Johann Sebastian Bach hat sein letztes quartal, Trinitatis 1707 verfallen, wegen der Neuen Kirche, empfangen den 28. Juni 1707.

Johann Schelhaße."

Sein Ausscheiden aus diesem seinem ersten Amte erfolgte nach den Akten des Raths zu Arnstadt am 29. Juni 1707 und ist hierüber folgendes Protokoll aufbewahrt worden.

„Actum den 29. Juny 1707.

Erscheint Johann Sebastian Bach, bisheriger Organist zur neuen Kirche, Berichtet, daß er nach Mühlhausen zum Organisten berufen worden, auch solche Vocation angenommen habe. Bedankte sich demnach gegen den Rath gehorsambst, vor bißherige Bestallung, und bittet um Dimission, Wollte hiemit die Schlüßel zur Orgel dem Rathe, von deme er sie empfangen, wieder überliefert haben.

D. R. Z. A."

Der Amtsnachfolger J. S. Bachs zu Arnstadt war wiederum ein Bach, Johann Ernst, seines Oheims, des Zwillingsbruders Johann Christoph, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt Sohn, geboren 1683. Dieser Vetter lebte in dürftigen Verhältnissen und hatte eine alte Mutter und eine kranke Schwester zu ernähren. Sebastian trat dem ärmeren Verwandten von seiner so dürftigen Besoldung einen Theil des letzten Quartals ab, worüber in den Stadt-Akten folgende Notiz vorhanden ist.*)

*) Diese und die vorhergehenden Urkunden über Bachs Stellung zu Arnstadt sind der Urania an dem oben angegebenen Ort entnommen.

Es findet sich bei der Mittheilung dieser Notizen daselbst S. 22, Jahrg. 17. 1860. die Bemerkung, daß Bach dem Johann Ernst das volle letzte Quartal abgetreten habe. Dies scheint nicht der Fall gewesen zu sein. Bach hat allerdings das letzte Trinitatis-Quartal erhoben und das Quartal Crucis dem Vetter überlassen. Bei der Verschiedenheit der den Notizen unterzeichneten Namen, und da Bach bekanntlich seine Besoldung aus zwei Kassen bezog, ist indeß anzunehmen,

„Dem Herrn Secretario berichte hiedurch, daß Herr Sebastian Bach, jetziger Organist in Mühlhausen, im July vergangenen Jahres 1707 seine Dimißion erhalten und das ihm rückständige Quartal Crucis seinem Hrn. Vetter, jetzigen Organisten in der neuen Kirche, besage deßelben ausgestellte Quittung abgetragen, wäre also der Anfang des jetzigen Organisten in der neuen Kirche vom Quartal Luciae 1707 zu machen, und ihm seine Bestallung sonder Maßgebung darnach einzurichten. Welches hiedurch attestirt.

Martin Feldhauß."

In diesem Zuge erkennt man nicht nur die ehrenwerthe und uneigennützige Gesinnung Bachs, sondern auch recht eigentlich seinen innigen Verband mit der großen Künstlerfamilie, welche in sich einen so festen Zusammenhang bewahrt hatte. Einem armen, in seine eigene dürftig datirte Organistenstelle tretenden Verwandten, der eine alte Mutter und eine kranke Schwester zu ernähren hat, überläßt er einen Theil seiner Besoldung und heirathet gleichzeitig eine seiner nächsten Verwandten, die einen Organisten zum Vater gehabt hatte.

Wenn gleich durch den langen Aufenthalt und die Erziehung unsers Meisters in der Fremde sein Blick über die engen Grenzen seiner Heimath hinaus erweitert worden war, so hatte er doch keineswegs den Sinn für die ehrenwerthen Eigenschaften seiner Familie und deren häusliche Tugenden, wie wir auch weiterhin vielfach bestätigt finden werden, verloren.

---

daß er nur den einen Theil der letzteren seinem Vetter abgetreten, den andern Theil aber selbst bezogen habe. Diese Voraussetzung thut der Verdienstlichkeit keinen Abbruch.

Noch in demselben Jahre erfolgte zu Dornheim bei Arnstadt durch den ihm befreundeten Pfarrer Johannes Laurentius Stauber*) seine Trauung.

Das Kirchenbuch in Dornheim meldet dies mit folgenden Worten:

„Den 17. Oct. 1707 ist der Ehrenfeste Hr. Johann Sebastian Bach, ein lediger Gesell und Organist zu St. Blasii in Mühlhausen, des weyl. Wohl Ehrenfesten Hrn. Ambrosii Bachen, brühmten StadOrganisten und Musici in Eisenach Seel. nachgelassener Eheleibl. Sohn, mit der tugendsamen Jungfrau Maria Barbara Bachin, des weyl. Wohl Ehrenfesten und Kunstberühmten Hrn. Johann Michael Bachens Organist im Amt Gehren Seel. nachgelassene jüngste Tochter, allhier in unserm Gotteshause, auf gnädiger Herrschaft Vergünstigung, nachdem sie zu Arnstadt aufgebothen worden, copuliret worden."

So hatte unser Meister sich seinen häuslichen Heerd in Ehrbarkeit und unter bescheidenen Ansprüchen begründet.

Wie sich sein Leben in dieser Ehe gestaltet habe, sagt uns keine Chronik. Doch ist ihr ein reicher Kindersegen entquollen, und dieser spricht deutlicher, als manche vereinzelte Nachricht dies zu thun vermöchte. Sonst wissen wir nur den tragischen Ausgang, den wir zu seiner Zeit melden werden.

Sebastian hatte aus dieser seiner ersten Ehe acht Kinder, worunter fünf Söhne. Zuerst ward ihm eine Tochter, C a t h a r i n a D o r o t h e a, 1708 zu Mühlhausen geboren,

---

*) Bach war mit Stauber bekannt und befreundet, da dieser noch als Cand. Theol. in Arnstadt lebte.

welche unverheirathet blieb und ihren Vater überlebt hat. Nach ihr kam als der älteste der Söhne im Jahre 1710 zu Weimar geboren, Wilhelm Friedemann. Ein Zwillingspaar, welches schon im ersten Lebensjahre wieder starb, folgte diesem. Dann kam Carl Philipp Emanuel am 14. März 1714 zur Welt. Auf ihn folgte wiederum eine Tochter, welche sehr jung gestorben ist, endlich Johann Gottfried Bernhard (1715) und Leopold August (1718).

Die Hebung und Ausbildung der Kirchenmusik war in jedem Falle ein Hauptgesichtspunkt gewesen, den Bach bei Annahme seiner neuen Stelle im Auge gehabt hatte. So jung er in seinem Amte und an Jahren war, so lag doch sein Lebensgang und der Beruf seiner Zukunft in seinem Innersten klar vorgezeichnet. Kein Zufall hat ihn zu dem gemacht, was er uns geworden ist; eine innerste Naturnothwendigkeit hat ihn auf die Höhe geführt, die er im Laufe eines langen und mannigfach bewegten Lebens erstiegen. In Arnstadt hatte er, wie wir gesehen haben, seinen Ideen nicht in entsprechender Weise folgen können.

Eine seiner ersten Pflichten in seinem neuen Amte war ihm, für die Wiederherstellung der ihm anvertrauten schadhaft gewordenen Orgel der Kirche zu St. Blasii Sorge zu tragen. Der Rath kam ihm hilfreich entgegen. Das Stadtarchiv von Mühlhausen meldet:

„Actum den 21. Februar 1708.

in Conventu Parochiano.

Pròponeb. D. Cori Sen. Cons. Dr. Meckbach.

Es hätte der neue Organist Hr. Bache bey dem Orgelwerk der Kirche D. Blasii Verschiedene Defecte ange-

merket, wie solche zu remediren ein schriftliches Project übergeben.

levebat et quaereb.

1) Ob es projectirter maßen einzurichten,

2) Den Accord zu machen gewisse Commission zu ernennen.

3) Weile Sich zu dem kleinen Werke auf dem Singe Chor Jemandt angegeben solches an sich zu handeln Commissioni aufzugeben, mit dem Liebhaber zu schließen?

Conclus.

ad 1. Affirmativ

ad 2. denominati Hr. Bollstedt. Hr. Rieß. Hr. Seb. Bockrodt.

cum instructione, So genau zu accordiren, alß Sie können, und allenfalß das kleine Werk pro 50 Thlr. dem Orgelmacher an Zahlungsstatt anzugeben, wann mit 200 Thlr. Er das Werk zu verfertigen nicht annehmen wollte."

Die oben erwähnte Disposition, welche Bach zur Verbesserung des Orgelwerks gefertigt hatte und deren Originalschrift sich in dem Archive der Stadt Mühlhausen befindet, ist interessant genug, um sie ganz wieder zu geben. Sie lautet folgendermaßen:

„Disposition der neuen reparatur des Orgelwerks ad D. Blasii.

1. Muß der Mangel des Windes durch drey neue tüchtige Bälge ersezet werden, so da dem Oberwerke, Rückpositive und neuem Brustwercke genüge thun.

2. Die 4 alten Bälge so da vorhanden, müßen mit stärkererm Winde zu dem neuen 32 f. Untersatze und denen übrigen Bassstimmen aptiret werden.

3. Die alten Bass Windladen, müßen alle ausgenommen, und von neuen mit einer solchen Windführung versehen werden, damit mann eine einzige Stimme alleine, und denn alle Stimmen zugleich ohne Veränderung des Windes könne gebrauchen, welches vormahlen noch nie auff diese Arth hat geschehen können, und doch höchstnöthig ist.

4. Folget der 32 f. Sub Bass oder sogenandter Untersatz von Holz, welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet. Dieser muß nun eine eigene Windlade haben.

5. Muß der Posaunen Bass mit neuen und größern corporibus versehen, und die Mundstücke viel anders eingerichtet werden, damit solcher eine viel beßere gravität von sich geben kann.

6. Das von denen Herrn Eingepfarten begehrte neue Glockenspiel ins Pedal, bestehend in 26 Glocken à 4 f.-thon; Welche Glocken die Herrn Eingepfarten auff ihre kosten schon anschaffen werden, und der Orgelmacher solche hernachmahls gangbahr machen wird.

Was anlanget das Obermanual, so wird in selbiges anstatt der Trompette (so da herausgenommen wirdt) ein

7. Fagotto 16 f. thon eingebracht, welcher zu allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget. Ferner anstatt des Gemshorns (so gleichfalls herausgenommen wirdt) kömmet eine

8. Viol di Gamba 8 f. so da mit dem im Rückpositive vorhandenem Salicinal 4 f. admirabel concordiren wird.

Item anstatt der Quinta 3 f. (so da gleichfalls herausgenommen wirdt,) könnte eine

9. Nassat 3 f. eingerücket werden.

Die übrigen Stimmen im Ober Manuale so vorhanden,

können bleiben, Wie auch das ganze Rückpositiv, indem doch solche bey der Reparatur von neuem durchstimmet werden.

10. Was denn hauptsächlich anlanget das neue Brustpositiv, so könnten in selbiges folgende Stimmen kommen — als:

Im gesichte 3 Principalia, nahmentlich:

1. Quinta 3f.
2. Octava 2f.
3. Schale moy 8f. } von guthem 14löthigen Zinn.
4. Mixtur 3fach.
5. Tertia, mit welcher mann durch Zuziehung einiger anderer Stimmen eine vollkommene schöne Sesquialteram zuwege bringen kan.
6. Fleute douce 4f. und leztens ein
7. Stillgedockt 8f., so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel beßer als ein Metallines Gedockt klingen muß.

11. Zwischen dieses Brustpositives und Oberwerkes manualen muß eine Copula seyn.

Und schließlichen muß bey nebst Durchstimmung des ganzen Werckes, der Tremulant in seine richtig Wehende mensur gebracht werden."

Doch war es Bach nicht vergönnt, diese Reparatur selbst zu Ende führen zu helfen.

Es scheint, als ob auch in Mühlhausen seine Bestrebungen, die Kirchenmusik in seinem Sinn zu reformiren, keinen Eingang gefunden hätten. Er war kein Mann des Stillstands und der trocknen Fortführung des ihm Ueberlieferten. Er wollte Neues schaffen, in erweiterten

Formen eine reichere Ideenfülle darstellen und durch diese erhebend, anregend und belebend wirken. So waren die Arbeiten des jungen Organisten dem ernst=strengen Sinne der dortigen Lutheraner wohl nicht choralmäßig genug und die in Arnstadt hervorgetretenen Schwierigkeiten mögen sich hier, wo bedeutende Choralisten Vorgänger Bachs gewesen waren, in schärferer Weise wiederholt haben.

Es ergiebt sich dies mit voller Klarheit aus dem „Pro memoria", in welchem er dem Rathe zu Mühlhausen seinen Rücktritt aus seinem Amte anzeigte. Er hatte in der ersten Hälfte des Jahres 1708 eine Reise nach Weimar unternommen und sich dort vor dem Herzoge Wilhelm Ernst hören lassen. Hier hatte sein Spiel verdientermaßen so großen Beifall gefunden, daß ihm die Stelle als Kammer= und Hof=Organist angetragen worden war.

Bach war alsobald entschlossen, diesem ehrenvollen und für ihn vortheilhaften Rufe zu folgen. Er schrieb hierüber an den Rath zu Mühlhausen:

„An die Allerseits respectiven Höchst und Hochgeschätzten
Herrn Eingepfarrten D. Blasii,
unterthäniges
Memoriale.

Magnifice, Hoch und Wohl Edle, Hoch und Wohlgelehrte, Hoch und Wohlweise Herrn.*)

Welcher gestallt Eur. Magnificenz und Hochgeschätzte Patrone zu dem vor dem Jahre erledigten Organisten Dienste D. Blasii meine Wenigkeit hochgeneigtest haben bestellen, dermalen auch Dero Milde zu meiner beßeren Subsistenz

*) Das Autograph ist in den Acten des Magistrats zu Mühlhausen befindlich.

mich genießen lassen wollen, habe mit gehorsamsten Dank jederzeit zu erkennen. Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine regulirte Kirchen Music zu Gottes Ehren, und Ihrem Willen nach gerne aufführen mögen, und sonst nach meinem geringen Vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden Kirchenmusic, und offt beßer als allhier fasonierten Harmonie möglichst aufgeholffen hätte, und darumb Weit und breit nicht sond kosten, einen guthen apparat der auserleßensten kirchen Stücken mir angeschaffet, Wie nichts Weniger das project zu deme abzuhelffend nöthigen Fehlern der Orgel ich pflichtmäßig überreichet habe, und sonst aller Orth meiner Bestallung mit Lust nachkommen währe: so hat sichs doch ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen, gestalt auch zur Zeit die Wenigste apparence ist, daß es sich anders, obwohl zu dieser Kirchen selbst eignen Seelen vergnügen künfftig fügen mögte, über dießes demüthig anheime gebende, wie, so schlecht auch meine Lebens Arth ist, bey dem Abgange des Haußzinses, und anderer äußerst nöthigen Consumtionen ich nothdürftig leben könne.

Alß hat es Gott gefüget, daß eine Enderung mir unvermuthet zu Handen kommen darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines endzweckes wegen der Wohlzufaßenden kirchen music ohne verdrießlichkeit andrer ersehe, Wenn bey Ihro Hochfürstl.-Durchl. zu SachsenWeymar zu Dero HoffCapelle und Cammer-Music das entree gnädigst erhalten habe.

Wannen hero solches Vorhaben meinen hochgeneigtesten Patronen ich hiemit in gehorsamem respect habe hinterbringen und zugleich bitten sollen, mit meinen geringen kirchen Diensten vor Dießesmahls vor Willen zu nehmen,

und mich mit einer gütigen dimission förderlichst zu versehen. Kann ich ferner etwas zu Dero KirchenDienst contribuiren, so will ichs mehr in der That, als in Worten darstellen, verharrende Lebenslang

Hochedler Herr,

Hochgeneigte Patronen und Herrn,

Deroselben

Dienstgehorsamster

Joh. Seb. Bach.

Mühlhausen, den 25. Jun. anno 1708."

Dieses bis jetzt unbekannte Schriftstück bietet dem aufmerksamen Beobachter ein mehr als gewöhnliches Interesse. Abgesehen nemlich davon, daß wir aus demselben ersehen, wie Bach mit der von ihm selbst freilich in sehr ärmlicher Weise bedungenen Besoldung, „so schlecht auch seine Lebens Art war," nicht zu subsistiren vermochte, erkennen wir als zweifelloses Ergebniß seiner bisherigen Entwickelung, daß eine „regulirte, wohl zufaßende KirchenMusik zu Gottes Ehren," d. h. eine solche, die den inneren Bedürfnissen und äußeren Formen des Gottesdienstes gleichmäßig entsprach und in systematischer Ordnung und Vollständigkeit ausgeführt werden konnte, schon damals der „Endzweck" seiner Bestrebungen war. Nicht also erst eine Folge seiner späteren Lebensstellung zu Leipzig war diese in größestem Maaße ausgeführte Organisation des musikalischen Kirchendienstes, die wir dort bewundern werden. Bach hat vielmehr, wie das obige Promemoria deutlich ergiebt, sein ganzes Leben als eine Vorbereitung zu einer solchen Stelle betrachtet. Auch die in pekuniärer Beziehung bessere Stelle zu Weimar war für ihn besonders

wegen der „ohne Verdrießlichkeit Andrer wohl zu faßenden KirchenMusik“ erwünschet. Es hatte sich in Mühlhausen „ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen,“ daß er seinem „Endzweck“ in seiner Weise näher trat, und es war auch „zur Zeit die wenigste Apparence, daß sich dieß anders fügen möchte.“

So sehen wir ihn in sein thätiges reiches Leben mit ganz bestimmten Zielpunkten eintreten und diese in bewußtem Willen und in fester Consequenz bis an sein Lebensende verfolgen. Ihm stand hiebei kein Lehrer, kein Freund rathend, helfend, mitwirkend zur Seite. Ihn trieb das äußere Leben nicht vorwärts, wie es Händel seiner großen Bestimmung entgegen führte. Aus sich selbst heraus mußte er, wie schwer dies sein mochte, die Bedingungen schaffen, unter denen er seine Aufgabe, wie er sie in sich trug, zu erfüllen vermochte.

Langsam und schrittweise, aber unverrückt sein Ziel im Auge behaltend, ging er vorwärts. In kleinen Kreisen bewegte sich seine äußerliche Existenz, in großen Gedanken und erhabenen Anschauungen erhob sich sein reicher Geist weit über diese hinaus. Ihm entströmte die heilige Gluth der klaren Flamme, die in ihm seit seiner Jugendzeit entzündet war, welche er an den Werken und dem seltenen Orgelspiel der alten Meister zu Hamburg und Lübeck genährt hatte. Er war nicht der Mann, sie unter den widrigen Gegenströmungen einer für seine Ideenfülle und für die Größe seiner Anschauungen noch nicht reifen Zeit ersticken zu lassen. Es war die Nothwendigkeit jener künstlerischen Triebe, die in ihm aus dem Blute seiner Familie lebten und die ihm seine Lebensbahn vorgezeichnet hatten.

In dem Rath zu Mühlhausen wurde Bachs Gesuch vom 26. Juni berathen.

„Actum den 26. Juni 1708.

In Conventu parochiano praes.:

Dr. Cons. Meckbach.
D. Cons. Grab.
D. Cons. Bolstedt.
D. Reiss.
D. Tilesco.
D. Eisenhardt.
D. Stembach.
Vogeler.

Haben sich entschuldigen lassen:

D. Cons. Schrenker.
D. Cons. Stephan.
D. J. C. Stephan.
Hr. Meckbach.
Hr. Hoserodt.

Proponeb. D. Cons. Dr. Meckbach: es hätte der organist Bach anderweite Vocation nach Weimar und solche angenommen, dahero umb seine dimission schriftlich nachgesuchet.

Quaereb. Weil er nicht aufzuhalten, müße man wohl in seine dimission consentiren, jedoch Ihme bey der apertur anzudeuten, das angefangene Werk*) helffen zum stande zu bringen."

In dem Verhalten des Raths zu Mühlhausen gegen Bach während seiner kurzen Amtszeit daselbst liegt, wenn auch unausgesprochen, ein gewisses Wohlwollen.

*) Die Orgelveränderung nämlich.

Der Rath hatte gewiß nicht jene Widrigkeiten herbeigeführt, denen Bach als Organist zu St. Blasii weichen zu müssen glaubte; auch hinderte man ihn nicht, seinen vorwärts strebenden Flug fortzusetzen.

So zog Bach nach Weimar. Wie ihm in Arnstadt ein Vetter in seinem Dienste gefolgt war, so sollte auch die Stelle zu St. Blasii wieder durch ein Mitglied der großen Organistenfamilie besetzt werden.

Am 4. Juli 1708 wurde für diese „des abgehenden Hrn. Bachens Vetter, auch Bache genannt, ein studiosus" designirt. Es war dies Johann Friedrich Bach,*) Sohn jenes berühmten S. Christoph Bach aus Eisenach, welcher von 1709 bis 1730 in Mühlhausen blieb und sich dort durch rühmlichen Eifer und große Kunstfertigkeit ausgezeichnet hat.

Dem Aufenthalt Sebastian Bachs in Mühlhausen danken wir die Cantate zur dortigen Rathswahl (1708). Es ist dies das erste bedeutendere Werk, welches von ihm bekannt und gewiß das erste, welches gedruckt worden ist. Es mag daher gestattet sein, dessen Inhalt näher zu verfolgen. Dasselbe führt den etwas schwülstigen, wohl von dem Componisten selbst verfaßten Titel:

„Glückwünschende Kirchen Motetto,
als
bey solennen Gottesdienste, in der Haupt-Kirchen B. M. V.
der gesegnete Raths-Wechsel,
am 4. Februarii dieses M. D. C. C. VIII. Jahres geschah,

---

*) Choral Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch. Mühlhausen bei Friedr. Heinrichshofen. 1834. S. XI.

Und die Regierung
der Kayserl. Freyen Reichs=Stadt
MUHLHAUSEN.

Der Väterlichen Sorgfalt des Neuen=Raths,
nemlich,
des Hoch=Edlen, Vesten, Hochgelahrten
und Hochweisen Herrn,
Herrn Adolff
Streckers,
und
des Edlen, Vesten, und Hochweisen Herrn
Hrn. Georg Adam
Steinbachs,
beyderseits Hochverdienten
Herrn Bürgermeistern,
wie auch
derer übrigen Hoch= und Wohl=ansehnlichen
Mitgliedern,
freudig überreichet wurde,
schuldigst erstattet,
durch
Johann Sebastian Bachen
Organ. Div. Blasii.

Mühlhausen,
druckts Tobias David Brückner, E. Hoch Edl. Raths Buchdr."

Die Stimmen sind in Typen von primitivstem Charakter gedruckt. Der den Stimmen beigefügte Text lautet:

Text.

Ab 18. e piace 22. 3. Trombae e Tamburi, 3. Violae e Violono. Doi Obboe e Bassono. Doi Flutti e Violoncello. 4. Voci, e 4. in Ripieno. con Baso per l'Organo.

I.

Tutti e Animoso.

GOtt ist mein König von Alters her, der alle Hülffe thut, so auf Erden geschicht. Psalm LXXIV. 12.

II.

Air. Tenor, con chorali in Canto.

Ich bin nu achzig Jahr, worum soll dein Knecht sich mehr beschweren? laß mich umkehren, daß ich sterbe in meiner Stadt, bey meines Vaters, und meiner Mutter Grab. II. Samuel. XIX. 31 37.

Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen,
Durch manchen sauren Tritt hindurch ins Alter dringen,
So gieb Gedult, für Sünd und Schanden mich bewahr,
Auf daß ich tragen mag mit Ehren graues Haar.

III.

Fuga all' ottava à 4. voci.

Dein Alter sey wie deine Jugend. Und GOtt ist mit dir in allem, was du thust. Deuteron. XXXIII. 25. Genes. XXI. 22.

IV.

Arioso Basso, con Obboe e Flutti.

Tag und Nacht ist dein. Du machest, daß beyde Sonn und Gestirn ihren gewissen Lauf haben. Du setzest einem jeglichen Lande seine Gräntze. Psalm. LXXIV. v. 16.

Air Alto e Trombe.

Durch mächtige Kraft
Erhälstu unsre Gräntzen,
Hier muß der Friede gläntzen,
Wenn Mord, und Krieges=Sturm sich aller Ort erhebt.
Wenn Cron und Zepter bebt,
Hastu das Heil geschafft,
Durch mächtige Kraft.

V.

Affettuoso e Larghetto.

Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turtel-Tauben. Psalm LXXIV. 19.

Arioso, à 10. stromenti, e 4. voci.

[1] Das neue Regiment
auf jeglichen Wegen,
bekröhne der Seegen!
Friede, Ruh und Wohlergehn,
müsse stets zur Seiten stehn
dem neuen Regiment.

Tutti.

[2] Glück, Heil und grosser Sieg
muß täglich von neuen
Dich JOSEPH erfreuen,
daß an allen Ort und Landen
gantz beständig sey vorhanden
Glück, Heil, und grosser Sieg.

Ueber dem Text der Original Handschrift dieses merkwürdigen Werkes stehen zum ersten Male die bei Bachs Kirchen-Cantaten und sonst später so vielfach angewandten Worte: „Jesu Juva."

Unter dem Titel ist von Bachs Hand zu lesen: „de l'anno 1708 da Giov. Bast. Bach Org. Mulhusino." von einem mächtigen, vielfach durchschlungenen Schnörkel getragen.

Die Musik reicht begreiflicherweise nicht an die bessere Zeit des Meisters hinan. Dennoch zeigt sie dessen erste Entwickelungs-Stadien in sehr hervortretender, das Maaß des Gewöhnlichen weit hinter sich zurücklassender Weise. So der Eingangschor (C-dur 4/4) mit seiner lebhaft bewegten glänzenden Instrumental-Begleitung, der festen rhythmischen Gliederung des ersten Abschnitts und der figu-

rirten Behandlung der canonisch eintretenden Worte „von Alters her"; so der figurirte 3. Satz „dein Alter sei wie deine Jugend" mit dem in reichem Figurenglanze sich erhebenden Schluß; so vor Allem der schön melodische Satz: „Du wollest dem Feinde" (4/4 C-moll) mit dem obligaten Violoncello in streng durchgeführter Figur und seinem dadurch fast ins moderne streifenden Charakter, endlich der in glänzendster Weise behandelte Schlußsatz.

In der That mochten der ehrsame Rath der alten Reichsstadt und die zuhörende Kirchen-Gemeinde sattsam verwundert gewesen sein, als der junge Organist ihnen diese die gewöhnlichen Bedingungen der Zeit in so reichem Maaße überschreitende Musik mit allen jenen Mitteln vorführte, welche, wie sehr sie durch die Instrumentaltechnik späterer Zeit überboten sein mögen, damals völlig neu, in der Verwendung für die Kirche aber fast unerhört waren.

Mit dieser Cantate hatte Bach den ersten Schritt auf die große Bahn gethan, in der er weiter zu wandeln entschlossen war.

In Mühlhausen war es auch, wo er den ersten Schüler zu bilden begonnen hatte, der daher am Anfang der langen Reihe außerordentlicher Tonkünstler steht, die seinem Unterrichte ihre künstlerische Größe und Stellung verdankt haben.

Es war dies Johann Martin Schubart, der 1690 geboren, also nur fünf Jahre jünger wie sein Lehrer, im Jahre 1707 in Bachs Haus aufgenommen worden war, wo er im Orgel- und Klavierspiel Unterricht erhielt. Der Wechsel in dem Wohnort und der Amtsstellung seines Meisters konnte sein Verhältniß zu ihm nicht unterbrechen.

Schubart begleitete denselben nach Weimar und blieb dort fast während seiner ganzen Amtsdauer dessen Hausgenosse, Schüler und Freund. Neben ihm begann Bach zu Mühlhausen auch den Johann Caspar Vogler zu unterrichten und bildete ihn zu einem so vorzüglichen Orgelspieler aus, daß er ihn selbst für den besten der aus seiner Schule hervorgegangenen Organisten erklärte, manche der Zeitgenossen aber ihn noch über den Meister selbst stellen zu können meinten. *)

In dem reizenden, schon damals von geistigem Leben durchdrungenen Weimar hatte Bach nun den größeren Wirkungskreis, jene ihm nothwendige Freiheit der Bewegung, aber auch jene Anregung und anerkennende Beurtheilung gefunden, welche es ihm möglich machten, von dem schon gewonnenen Standpunkte aus das Höchste zu erstreben. Hier hat er die selbstständige musikalische Laufbahn begonnen, in der er bald eine der glänzendsten Erscheinungen seines Vaterlandes werden sollte. In jener kleinen Residenz eines erleuchteten deutschen Fürstenhauses, wo lange nach ihm das große Dioskuren-Paar der deutschen Dichter seine Sternenbahn beschritt und abschloß, begann auch der größeste deutsche Tonsetzer im Gebiete der Kirchenmusik den mühevollen Lauf seines Lebens über die Schranken des Gewöhnlichen hinaus zu erweitern. In Weimar betrat er zuerst den Weg nach jener zu seiner Zeit einsamen Höhe, auf der wir ihn noch jetzt, nach mehr als hundert Jahren,

---

*) Schon 1715, also in seinem 18. Jahre, während Bach noch in Weimar war, erhielt dieser ausgezeichnete Musiker die Organistenstelle zu Stadt-Ilm.

mit Staunen und Bewunderung einen Theil der Gegenwart und die Zukunft seiner Kunst beherrschen sehen. Hier war es, wo er seinem eigentlichen „Endzweck zur Ehre Gottes" näher tretend, zugleich seine alles Frühere überbietende Meisterschaft auf dem Klavier und der Orgel zur Vollendung brachte, in einem Maaße, welches ihm die Bewunderung und höchste Anerkennung seiner Zeitgenossen sicherte. Seine ununterbrochenen Bemühungen, sich in seinen technischen Fertigkeiten zu vervollkommnen, hatten ihn eine gewisse Ueberlegenheit über alle seine Amtsgenossen erreichen lassen, deren er sich wohl bewußt war. So wenig irgend ein bekannt gewordener Zug seines Lebens davon zeugt, daß Bach jemals der Selbstüberschätzung und thörichten Eitelkeit Raum gegeben habe oder hochmüthiger Ueberhebung gefolgt sei, so war er doch seiner Kunst und aller für deren Uebung erforderlichen Bedingungen so sicher, daß er einst gegen einen seiner dortigen Freunde äußerte, wie er Alles, auch das schwierigste, ohne Anstoß vom Blatt spielen zu können glaube. Und doch hatte er, wie Außerordentliches er auch zu leisten im Stande war, geirrt. Der Freund, leider wissen wir seinen Namen nicht, überzeugte ihn, wie Forkel erzählt, vom Gegentheil, ehe acht Tage vergangen waren. Er lud ihn nämlich eines Morgens zum Frühstück zu sich und legte auf den Pult seines Instruments außer andern Stücken auch eines, welches dem ersten Anschein nach unbedeutend zu sein schien. Bach ging nach seiner Gewohnheit sogleich an das Klavier, theils um zu spielen, theils um die Stücke durchzusehen, die auf dem Pulte lagen. Während er diese durchblätterte und durchspielte, ging sein Wirth in ein Seitenzimmer, um das Früh-

stück zu bereiten. Nach einigen Minuten war Bach an das zu seiner Bekehrung bestimmte Stück gekommen und fing an, es durchzuspielen. Aber bald nach dem Anfang blieb er vor einer Stelle stehen. Er betrachtete sie, fing nochmals an und blieb wieder an ihr haften. „Nein!" rief er seinem im Nebenzimmer wartenden Freunde zu, indem er zugleich das Instrument verließ, „man kann nicht Alles wegspielen, es ist nicht möglich!"

Während seiner Amtszeit zu Weimar (im Jahre 1710) erlebte das bereits oben erwähnte Gesangbuch Freylinghausens, „des Sängers der Halleschen Pietisten" wie ihn Chrysander nennt,*) die fünfte Auflage. Es erschien ferner im Jahre 1714 unter dem Titel: „Neues geistreiches Gesangbuch" der zweite Theil, unter Bachs lebendiger Theilnahme.

Inzwischen war im August des Jahres 1712 zu Halle der Organist an der Lieb-Frauen-Kirche daselbst, Zachau, Händels Lehrer, gestorben. Die Orgel war bei seinem Tode dem Einsturz nahe. Bach, dessen Ruf in Bezug auf die Kenntniß und die Bedingungen des Orgelbaues zu jener Zeit schon von Bedeutung war, entwarf, nach der in den Akten der Marienkirche zu Halle befindlichen Handschrift zu schließen,**) die Disposition zu einem neuen Werk, welches der berühmte Orgelbauer Christoph Cuntius, der jene Dis-

*) Händel. Band 1. S 41.

**) Die in Rede stehende Orgeldisposition ist nicht von Bach unterschrieben, wohl aber nach der Handschrift von ihm verfertigt. Daß dies der Fall, ergiebt sich auch daraus, daß man ihn, der über die Ablehnung der Organistenstelle eingetretenen wesentlichen Differentien ungeachtet, zur Abnahme dieser Orgel zugezogen hat, was gewiß nicht geschehen wäre, wenn er nicht von Anfang an zu deren Wiederherstellung resp. Erneuerung mitgewirkt gehabt hätte.

position auch unterschrieben hat, in drei Jahren für 6300 Rthlr. neu zu bauen unternahm.

Bach hatte sich zu der erledigten Stelle gemeldet. Das in Aussicht stehende neue und schöne Orgelwerk mochte ihm wohl zu derselben Neigung gemacht und er zugleich gehofft haben, daß er seinem Drange, sich in kirchlicher Musik einen erweiterten Wirkungskreis schaffen zu können, dort eher werde Genüge leisten können als zu Weimar, wo ihm als Hoforganisten die Gelegenheit hiezu im Ganzen weniger günstig war.

Vielleicht hatte er auch daran gedacht, durch die Stelle Zachaus eine, ihm bei dem Anwachsen seiner Familie gewiß sehr erwünschte Verbesserung seiner äußeren Lage herbeiführen zu können. Gegen Ende des Jahres 1713 *) reiste er nach Halle, machte den Betheiligten seine Aufwartung, ließ sich auf den dortigen Orgeln hören und schob seine, wie es scheint, sehr bald beabsichtigte Abreise wieder auf, weil er „auf höfliches Ansuchen" des Haupt-Pastors Dr. Heineccius eine Kirchen-Cantate componiren und, sei

*) Forkel (S. 6) und Hilgenfeld (S. 27) verlegen die Bewerbung Bachs, um die durch Zachaus Tod erledigte Organistenstelle zu Halle, ersterer in das Jahr 1717, letzterer in das Jahr 1721. Daß beides irrthümlich ist, ergiebt die vorstehende Auseinandersetzung. Beide Biographen geben übereinstimmend an, man wisse nicht aus welchem Grunde die Ablehnung Bachs erfolgt sei. Ebenso unbegründet ist Hilgenfelds Annahme, daß diese Ablehnung wohl dadurch herbeigeführt sein könne, daß ihm schon damals Aussichten auf das Cantorat in Leipzig eröffnet worden sein möchten. Hiervon konnte schon deßhalb nicht die Rede sein, weil Kuhnau, der damalige Cantor zu St. Thomas erst 10 Jahr später als Zachau sterben sollte. Auch dann wurde Bachs Bewerbung erst unterstützt, als Telemann es abgelehnt hatte, jene Stelle zu übernehmen.

es bei Gelegenheit der Orgel-Probe oder bei sonstiger Veranlassung zur Aufführung bringen sollte.

Die Cantate ist componirt worden, die Aufführung scheint auch stattgefunden zu haben. Aber Bach reiste bald darauf nach Weimar zurück, ohne daß die Frage wegen seiner Anstellung entschieden gewesen wäre. Im Ganzen scheint ihm die dienstliche Stellung des dortigen Organisten nicht zugesagt zu haben, wiewohl er durch diese hinreichende Gelegenheit gefunden haben würde, eine reiche Wirksamkeit in Bezug auf die Kirchenmusik zu entfalten.

Auch die Besoldung genügte ihm nicht. Indeß scheint es, als ob das Aeltesten-Collegium der Liebfrauen-Kirche seinerseits über Bachs Absichten im Betreff der Stelle nicht in Zweifel gewesen wäre. Denn am 14. December 1713 ward ihm die folgende Vocation ausgefertigt und nach Weimar nachgeschickt.*)

„Wir Endes unterschriebene Kirch:Väter und Achtmanne zu Unserer Lieben Frauen allhier, vor uns und unsere Nachkommen im Kirchen:Collegio, uhrkunden hierdurch und bekennen, daß wir dem Ehren-Vesten und Wohlgelahrten Herrn Johann Sebastian Bachen zum Organisten bey der Kirche zu Unserer Lieben Frauen krafft dieses dergestalt bestellet und angenommen haben, daß Er unß und unserer Kirche treu und dienstgewärtig sey, eines Tugendhafften und exemplarischen Lebens sich befleißige, zuförderst bey der ungeänderten Augspurgischen Confession, der Formula Concordiae und andern symbolischen Glaubens Bekänntnüßen biß an sein Ende beständig verharre, nebst andächtigem

*) Diese Vocation und die ganze folgende Correspondenz ist den Akten der Marienkirche zu Halle entnommen.

Gehör Göttliches Wortes sich zu dieser Kirchen Altar fleißig halte, und dadurch sein Glaubens-Bekäntnüß und Christenthum der ganzen Gemeinde bezeuge.

Hiernächst, soviel seine ordentliche Amts-Verrichtung concerniret, liegt ihm ob,

1) alle hohe und andere einfallende Feyer- oder Fest-Tage, und deren Vigilien, auch alle Sonntage und Sonnabends nachmittage, ingleichen bey denen ordentlichen Catechismus-Predigten und bey öffentlichen Copulationen die große Orgel zu Beförderung des Gottesdienstes nach seinem besten Fleiß und Vermögen zu schlagen, iedoch dergestalt, daß zuweilen auch die kleine Orgel und das Regal, zumahl an hohen Festen bey der Choral- und Figural-Musique gespielet werde. Wie er denn

2) ordinarie bey hohen und andern Festen, imgleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt-Musicis und andern Instrumentisten, eine bewegliche uud wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extra ordinarie aber die zwei letztern hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen violinen und andern instrumenten, kurze Figural-Stücke zu musiciren, und alles dergestalt zu dirigiren hat, daß dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttliches Wortes desto mehr ermuntert werde; vornehmlich aber hat Er

3) nöthig die zur Musique erwehlete textus und cantiones dem Herrn Ober-Pastori Unserer Kirche Tit. Herrn Consistorial-Rath Doct. Heineccio, zu dessen approbation in Zeiten zu communiciren, gestalt Er deßwegen an den Herrn Consistorial-Rath hiermit gewiesen wird. Ferner wird er

4) sich befleißigen, sowohl die ordentliche, als von denen Hr. Ministerialibus vorgeschriebene Choral-Gesänge vor- und nach denen Sonn- und Festtages-Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper und vigilien Zeit, langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünff Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen, und mit iedem versicul die andern Stimmen iedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarrwerke, das Gedackte, wie auch die syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, daß die eingepfarrte Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten Harmonie und gleichstimmigen Thones seyen, darin andächtig singen und dem Allerhöchsten danken und loben möge. Wobey Ihme

5) zugleich das große und kleine Orgelwerk nebst dem Kirchen-Regal, und andern, zur Kirche gehörige, in einem Ihme auszustellenden inventario specificirte Instrumenta hierdurch anvertrauet und anbefohlen werden, daß Er fleißige Obacht habe, damit die erstern an Bälgen, Stimmen, Registern und allen andern Zubehörungen in gutem Stande, auch rein gestimmet und ohne dissonanz erhalten, und, da etwas wandelbahr oder mangelhafft würde, solches alsobald dem Vorsteher, oder wenn es der Wichtigkeit, dem Kirchen-Collegio, zur reparatur und Verhütung größern Schadens, angezeiget werde. Das auß unseren Kirchen-aerario angeschaffete Regal aber, und übrige musicalische instrumenta sollen allein zum Gottesdienst in unserer Kirche gebrauchet, keinesweges aber in andern Kirchen, vielweniger zu Gastereyen ohne unsre Einwilligung verliehen, auch da etwas davon verlohren, oder durch Verwahrlosung zerbrochen würde, der Schade von Ihme ersezet werden.

Vor solche seine Bemühung sollen Ihme aus der Kirchen Einkünfften, Einhundert und vierzig Thlr. Besoldung, ingleichen vier und zwanzig Thlr. zur Wohnung und Sieben Thlr. 12 gr. zu Holz alljährlich gezahlet, auch vor die Composition der Catechismus-Musique iedesmahl 1 Thlr. und vor ieglicher Braut-Meße 1 Thlr. gegeben werden. Wogegen Er verspricht, zeitwährender dieser Bestallung keine Neben-Bestallung anzunehmen, sondern die Dienste allein an dieser Kirche fleißig zu versehen, iedoch bleibet Ihme, soviel ohne deren Versäumung geschehen kann, frey durch information oder sonsten accidentia zu suchen. Zu dessen Uhrkund haben wir diese Bestallung in duplo unter dem größern Kirchen-Secret außfertigen laßen, eigenhändig nebst dem Hr. Organisten, beyde exemplaria unterschrieben, eines davon Ihme ausgestellet, und das andere ist bey den Kirchen zur Nachricht behalten worden.

So geschehen Halle den 14. Decbr. 1713.

(L. S.)

g. z.

Andreas Ockel.	A. Matthesius Dm.
Augustus Becker.	Friedrich Arnold Reichhelm.
	Christoph Semmler.
	Christianus Knaut.
	Ct. W. Möschel.
	Johann Gotthilff Kost."

Die Gründe, welche wie wir gesehen haben, Bach schon früher veranlaßt hatten, seine Absichten auf die bezeichnete Stelle aufzugeben und nach Weimar zurück zu kehren, waren durch diese Vocation und durch das darin specificirte Einkommen der Stelle nicht gehoben. Er sandte daher die

Bestallung mit dem folgenden Schreiben zurück, in welchem er wiederholt darauf hindeutet, daß ihm die Dotirung der Stelle und auch der Dienst nicht zusage.

„Hoch Edler

Hochgelehrter Vester,

Dero geehrtes nebst der Vocation in duplo habe zurecht erhalten. Vor deren übersendung bin sehr obligiret, und wie ich es mir vor ein glück schätze, daß das sämmtl. Hoch Edle Collegium meine Wenigkeit gütigst vociren wollen, desto mehr werde Bedacht seyn, den durch solche vocation hervorblickenden göttlichen Winck zu folgen. Jedoch wolle mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, daß meine endliche resolution voritzo nicht notificiren kan, aus ursache, weile erstl. meine völlige dimission noch nicht erhalten, (2) weile in ein und andere gerne möchte einige änderung haben, sowohl wegen des salarii als auch wegen derer Dienste, welches alles noch diese Woche schrifftlich berichten werde. Intzwischen remittire das eine exemplar, und weilen meine völlige dimission noch nicht habe, als wird mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, daß noch zur Zeit mich durch unterzeichnung meines Nahmens anderwerts zu engagieren nicht vermag, bevor erstlich wirklich außer Dienst und sobald mann denn wird einig werden können wegen der station, so werde mich sofort selbst persönlich melden und mit meiner Unterschrifft zeigen, daß mich zu Dero Diensten würklich verbindlich zu machen gesonnen. Intzwischen wolle M. Hochgeehrtester Herr an die sämtl. Herren Kirchenvorsteher meine ergebenste Empfehlung zu machen unbeschweret seyn, und meine excuse machen, daß anitzo die Zeit es ohnmögl. hätte leiden wollen, einige cathegorische

resolution von mir zu geben, sowohl weile einige Verrichtung zu hoffe wegen des Prinzens Geburths Feste, als auch des Gottesdienstes an sich selber es nicht leid wolten; es soll aber ohnfehlbahr diese Woche umständlich geschehen. Ich nehme die mir gütigst übersendete mit allem respect an, und hoffe das Hochlöbl. Kirchen-Collegium werde die sich etwa noch zeigende difficultät gleichfalls gütigst aus dem Wege zu räumen Hochgeneigtest sich gefallen lassen.

In der Hoffnung baldigen glücklichen Erfolges verharre

Hoch Edle

Hochgeehrtester Herr

Weimar, den 14. Jan. 1714. Dero ergebenster Diener. Joh. Sebast. Bach."

A Monsieur
Monsieur A. Becker Licentié en Droit
Mon três Honore Ami á Halle.

Freilich dachte der Kirchenvorstand nicht daran, eine Verbesserung „der Station" in Aussicht zu stellen. Es scheint, als ob man diese für zureichend erachtet und mit Bestimmtheit darauf gerechnet habe, daß Bach den Organistendienst, wie er eben war, annehmen werde. Auch auf die von ihm verlangte „Aenderung derer Dienste", welche ohne Zweifel seine Stellung zur Kirchenmusik betroffen haben, war man nicht geneigt einzugehen. Man vermerkte dabei das Verfahren unsres Meisters sehr übel, ohne auf dessen Antrag „wegen Hinwegräumung der Difficulté" einzugehen, denn Bach erhielt, wie dessen weiter folgende Antwort erweist, auf sein obiges Schreiben, welches immerhin einer Verständigung die Hand offen gehalten hatte eine Antwort, deren Concept leider nicht zu den betreffenden Kirchenacten gekommen ist, welche aber sehr

empfindlich gelautet haben muß. Man gab ihm darin in jedenfalls nicht passender Weise zu verstehen, daß seine ganze Bewerbung wohl nicht ernstlich gemeint gewesen und nur den Zweck gehabt haben werde, dem Herzoge von Sachsen=Weimar, seinem jetzigen Herrn, eine Gehaltszulage abzunöthigen.

Daß Bach dies nicht stillschweigend hinnehmen konnte, sondern diese Unterstellung zurückwies, wird man wohl für selbstverständlich erachten. Auch in dem Verhalten zu friedfertigen Männern giebt es gewisse Grenzen, welche nicht überschritten werden dürfen, ohne daß sie zu ernsten Bemerkungen und zur Gegenwehr Veranlassung geben. Und Bach hatte, wie seine spätere Entwickelung zeigt, eine Ader von sanguinischem Temperament in sich, welche zu reizen nicht gerathen war. Er schrieb daher, indem er auch seinerseits den Ton der Empfindlichkeit anschlug, an den Kirchenvorstand zu Halle zurück.

„Hoch Edler, Vest: und Hochgelahrter
Hochgeehrtester Herr

Daß das Hochlöbl. Kirchen=Collegium meine Abschlagung der ambirten (wie Sie meinen) Organisten Stelle befrembdet, befrembdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es so gar wenig die Sache überleget.

Sie meinen, ich hätte um die erwehnte Organisten Stelle angehalten, da mir doch von nichts weniger als davon etwas bewußt. Soviel weiß ich wohl, daß ich mich gemeldet, und das Hochlöbliche Collegium bei mir angehalten; denn ich war ja, nachdem ich mich praesentiret, gleich Willens wiederum fort zu reisen, wenn des Herrn D. Heineccii Befehl und höfliches anhalten mich nicht genöthigt, das bewuste Stücke

zu componiren und aufzuführen. Zudem ist nicht zu praesumiren, daß man an einen Ohrt gehen solte, wo man sich verschlimmert; dieses aber habe in 14 Tagen biß 3 Wochen so accurat nicht erfahren können, weil ich der gäntzlichen Meinung, man könne seine gage an einem Ohrte, da man die accidentia zur Besoldung rechnen muß, nicht in etlichen Jahren, geschweige denn in 14 Tagen erfahren; und dieses ist einigermaaßen die Ursach warum die Bestallung angenommen und auf Begehren wiederum von mir gegeben. Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schließen, als ob ich solche tour dem Hochlöbl. Collegio gespielet hätte, um dadurch meinem gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da derselbe ohnedem schon so viel Gnade vor meine Dienste und Kunst hat, daß meine Besoldung zu vergrößern ich nicht erst nach Halle reisen darff. Bedaure also, daß des Hochlöbl. Collegii so gewisse persuasion ziemlich ungewiß abgelauffen, und setze noch dieses hinzu, wenn ich auch in Halle ebenso starke Besoldung bekommen als hier in Weimar, wäre ich denn nicht gehalten die erstere Dienste denen andern vorzuziehen? Sie können als ein Rechts:Verständiger am Besten davon judiciren und wenn ich bitten darff, diese meine Rechtfertigung dem Hochlöbl. Collegio hinterbringen, ich verharre davor

Ew. Hoch Ed.

Weimar, den 19. Merz 1714.

gehorsamer
Joh. Seb. Bach.
Concertmeister und Hofforg.

A Monsieur
Monsieur A. Becker Licentié en Droit.
Mon três honore Ami á Halle.

Aus der Gesammtheit dieser Correspondence ergiebt sich eben unzweifelhaft, daß Bach sich zu der Stelle des Organisten an der Liebfrauenkirche vorzugsweise in der Voraussetzung gemeldet hatte, daß dieselbe neben genügenden und erwünschten Dienstverhältnissen ihm ein höheres Diensteinkommen gewähren werde, als sein Amt in Weimar ihm bot. Nachdem er sich davon überzeugt hatte, daß er in beiden Beziehungen geirrt, hatte er, wie es scheint, die Absicht abzureisen, ausgesprochen, war jedoch auf Zureden des Pastor primarius noch eine Zeit lang in Halle geblieben. Vielleicht war ihm Aussicht gemacht worden, daß der Dienst je nach dem Eindruck seiner Musik geändert, und die Stelle, welche zur Zeit nicht einmal das Einkommen seines damaligen Amts hatte, wesentlich verbessert werden würde.*)

Erst aus der ihm zugefertigten Vocation scheint er die Ueberzeugung gewonnen zu haben, daß dies nicht in der Absicht des Kirchenvorstands liege. Gewiß würde er besser gethan haben, wenn er sich von vorn herein über seine Bedingungen deutlich erklärt hätte, was in jedem Falle nicht geschehen war. Ihm, wie es die Kirchenbehörde gethan, die Absicht unterzulegen, daß er durch diese seine Bewerbung nur eine Zulage zu seiner Besoldung in Weimar habe erzwingen wollen, dazu lag wohl in den Thatsachen

*) Es ist leider bis jetzt nicht möglich gewesen, über Bach's dienstliche Verhältnisse zu Weimar, sowie über das ihm dort gewährte Gehalt irgend welche Documente aufzufinden. Die wohlwollenden Bemühungen des Großhl. Archivars, Herr Dr. Burkhardt, haben nur zu der Vermuthung geführt, daß die betreffenden Acten bei dem großen Schloßbrande im Jahre 1774 zerstört sein mögen.

so wenig als in dem Charakter Bach's irgend eine Veranlassung vor. Die geringe Besoldung der Stelle war der einfache Grund der Ablehnung. Man konnte doch nicht verlangen, daß er sich verschlechtern solle, während er Verbesserung suchte. Nachdem auch ein anderer Bewerber das Amt wegen der Unzulänglichkeit der Besoldung abgelehnt hatte, wurde dasselbe endlich einem Schüler Zachaus, Gottfried Kirchhof, übertragen.

Dies war der Verlauf von Bach's Bewerbung um den Organistendienst der Liebfrauenkirche zu Halle, wie er sich nach den vorhandenen Urkunden darstellt. Inzwischen kann mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß jene mehrfach besprochene Cantate, welche er zu Halle auf den Wunsch des Pastor prim. Dr. Heineccius gesetzt und zur Aufführung gebracht hat, keine andere war, als die in demselben Jahre (1714) zu Weimar am 3. Sonntage nach Trinitatis aufgeführte Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniß". Diese, obschon nicht der Periode seiner vollendeten Reife angehörig, ist doch ohne Zweifel zu den besten Tonwerken dieser Art zu rechnen, die er geschaffen hat. So viel bekannt, ist dies die erste unter der großen Zahl der eigentlichen Kirchencantaten, welche wir dem großen Meister verdanken. Würdig beginnt sie die lange Reihe gleichartiger Tonwerke, welche er ihr im Laufe seiner langjährigen Wirksamkeit folgen ließ. Ihr Erscheinen ist daher in dem Gange seines Lebens von hohem Interesse. In der That greift sie in dem Reichthum ihrer Erfindung und Ausführung, sowie in dem Adel der Conception in die glänzenden Zeiten Bach's voraus. Indem wir auf die besondere Besprechung, welche diesem Tonstück vorbehalten ist, verweisen, mag nicht

unbemerkt bleiben, daß dasselbe zugleich die erste Arbeit des Meisters war, welche eine öffentliche Kritik erfahren hat.

Diese ist ihr mehrere Jahre nach ihrem ersten Erscheinen und zwar in Hamburg durch Mattheson zu Theil geworden, nachdem Bach sich dort, wie wir später sehen werden, einige Zeit aufgehalten hatte, um sich um die Cantorstelle an der St. Jacobikirche zu bewerben. Muthmaßlich hatte er die Partitur mit sich genommen und die Cantate war wahrscheinlich dort gesungen oder sonst bekannt geworden.*) Vor Mattheson, dem strengen Kunstrichter, hatte sie indeß keine besondere Gnade gefunden. Denn in seiner Critica Musica Band II. S. 368 sagt er darüber, nachdem er an einer Composition Zachaus, des Lehrers von Händel, getadelt hatte, daß er die Regel: „Keine propositio relativa ohne die vorherige Proposition, auf deren Theil sie ihre Absicht habe, repetiren zu lassen," verletzt habe: „damit der ehrliche Zachau Gesellschaft habe, und nicht so gar allein dastehe, soll ihm ein sonst braver Practicus Hodiernus zur Seite gesetzt werden, der repetirt nicht für die Langeweile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniß, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniß (in meinem Herzen).

---

*) Chrysander (Händel Bd. I. S. 36), welcher gleichfalls der Meinung ist, daß Bach die obige Cantate für seine Bewerbung um den Organistendienst in Halle geschrieben habe, glaubt, daß sie diesem Umstande ihr Bekanntwerden in weitern Kreise hin zu verdanken habe und daß es so erklärbar sei, wie ihr Ruf bis Hamburg habe vordringen können. Die Veranlassung zu der Composition zugegeben, hat doch im Uebrigen die Annahme Chrysander's wenig Wahrscheinliches für sich. Denn für eine gelegentliche Besprechung wie die obige war die Zeit zwischen dieser (1725) und dem Entstehen der Cantate (1714) zu lang.

Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, in meinem Herzen ꝛc. Hernach mal so: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstlich Sehnen, Furcht und Tod (Pause) nagen mein beklemmtes Herz ꝛc. ꝛc. Komm mein Jesu und erquicke (Pause) und erfreu mit deinem Blicke (Pause) komm mein Jesu (Pause) komm mein Jesu und erquicke und erfreu . . . . . . mit deinem Blicke diese Seele."

Wir dürfen mit Bezug auf die weitere spätere Ausführung wohl nicht besonders hinzusetzen, daß wir diesen, auf rein äußerliche Weise und abgelöst von der Musik, begründeten Tadel keineswegs theilen können. Demselben Jahre (1714) gehört auch, der von Bach herrührenden Bezeichnung auf der Original-Partitur (zu Berlin) zufolge, die Cantate Dominica 1. Advent. Xv. „Nun komm, der Heyden-Heiland" an.

Vielleicht in Folge dieser Cantaten, vielleicht auch gleichzeitig auf den von ihm geäußerten Wunsch und mit Rücksicht auf seine in Halle getäuschten Hoffnungen wurde Bach mit dem Titel eines Herzoglichen Kapellmeisters zum Concertmeister ernannt, wodurch ihm ohne Zweifel eine besondere Anerkennung für seine außerordentlichen Leistungen ausgedrückt werden sollte.

Ein Theil seiner Functionen in dieser neuen Stellung bestand darin, daß er Kirchenstücke componiren und aufführen mußte. Wie sehr dies seiner besonderen Neigung, dem Endzwecke seines Lebens entsprach, braucht nicht wiederholt zu werden. Daß er diese Pflichten nicht versäumte,

zeigen unter andern die Cantaten: „Barmherziges Herze“ und „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“, (auf Dom. 4. Adv. Chr.), welche im folgenden Jahre, 1715, geschrieben worden sind*).

Inzwischen war (im Jahre 1716) die neu gebaute Orgel in der Liebfrauenkirche zu Halle, zu welcher Bach, wie wir gesehen haben, die Disposition gemacht hatte, vollendet worden. Ungeachtet der unangenehmen Correspondencen, in welche er mit dem dortigen Kirchenvorstande über die Annahme der Organistenstelle gerathen war, war man doch nicht zweifelhaft gewesen, ihn, nebst Kuhnau, dem damaligen Cantor der Thomas-Schule zu Leipzig und Rolle, Organisten zu Quedlinburg, Bach's späterem Rivalen bei der Bewerbung um Kuhnau's Stelle, zu der Revision des Werks zu berufen. Es scheint, als ob Bach eine derartige Aufforderung nach dem was vorausgegangen war, kaum erwartet habe und dadurch angenehm überrascht worden sei. Er nahm den Auftrag mittelst folgenden sehr höflichen Schreibens an:

---

*) Wenn Forkel (S. 35) sagt, Bach habe in Weimar die erste Veranlassung gefunden, sich mit der Composition für den Gesang zu beschäftigen, so ist dies, wie wir aus der in Mühlhausen componirten Rathswahlcantate ersehen haben, nicht richtig. Ebenso unrichtig ist es, wenn anderweit behauptet worden, daß Bach erst in Leipzig gelernt habe, gesangsmäßig zu schreiben. Bach war in seiner Jugend Sänger gewesen und wußte wohl, was er von den Stimmen verlangen durfte. Auch sind seine vor Leipzig geschriebenen Cantaten vollkommen gesangsmäßig gesetzt. Die für den Sänger nicht selten außerordentlichen Schwierigkeiten, welche er in die Solo- wie Chorsätze legte, finden sich ebenso wohl in seinen früheren wie späteren Compositionen, wie in denen der letzten Zeit.

Hoch Edler

Insonders HochgeEhrtester Herr.

Vor die gantz sonderbahre Hochgeneigteste confidence Ew. Hoch Edl. wie auch sämmtlichen Hochedl. Collegii, bin höchstens verbunden; und wie ich mir das größte plaisir mache Ew. Hoch Edl. iederzeit mit gefälligsten Diensten aufzuwarten, desto mehr werde vor itzo bemühet leben, Ew. HochEdl. zu bestimmter Zeit meine auf Wartung zu machen, und dane nach möglichkeit in dem Verlangten examine satisfaction zu geben.

Bitte demnach diese meine gefaßte resolution dem HochEdl. Collegio sonder mühe zu eröffnen anbey auch meine gantz gehorsamste Empfehlung abzustatten und vor das gar besondere Vertrauen meines schuldigen respects es zu versichern.

Da auch Ew. HochEdl. sich schon vielfältige mühe nicht allein vor itzo sondern auch ehedem vor mich geben wollen, solches erkenne mit gehorsahmen Danck, und versichere, daß ich mir die größeste Freude machen werde, mich lebenslang zu ernennen

Ew. HochEdl.

Meines insonders HochgeEhrtesten Herrn

ergebenster Diener

Joh. Seb. Bach,
Concertmeister.

Weimar, den 22. April 1716.

Herrn

Herrn Augusto Becker Bestmeritirten Licentiato Juris, wie auch der Kirche B. M. Virg. fürnehmer Vorsteher. Meines insonderes HochgeEhrtesten Herrn Halle.

Demnächst fand die Revision und Abnahme des schönen Orgelwerks von den drei hiezu berufenen Meistern in sehr

gründlicher Weise statt und ist darüber das folgende ausführliche Protokoll aufgenommen worden:

„Nachdem es dem Hochlobl. Collegio Mariano der Stadt Halle uns Endes Unterschriebene in Schrifften zu ersuchen beliebet, daß wir vorgestern, alß den nunmehr verwichenen 29. Aprilis, allhier erschienen, und das durch Gottes Gnade und zu seiner Ehre von dem Orgelmacher, Hr. Christoff Cunciam in der Kirche zur lieben Frauen aufferbaute neue große Orgel Werk in allen Stücken perlustriren, untersuchen, und was wir darinnen vor tichtig oder untichtig befinden würden, auffzuzeichnen, auch sonsten unsere Censur darüber ertheilen möchten; So haben wir der Hochgeneigten Requisition und der zu unserer Experience und Dextérité getragenen guten Confidence zu schuldigster Folge in obgedachten Termino uns allhier eingefunden, und nach nochmahliger an uns geschehener hohen mündlichen Erforderung die Untersuchung solches neuen Orgel Werckes in besagter Kirche in Gottes Nahmen vorgenommen.

Da wir denn (1.) die Balgen Kammer bequehm genug zu denen Bälgen, und vor das üble Wetter wohl verwahret befunden, doch aber auch dabey wahrgenommen, daß weil das Fenster gegen Abend gehet, die Bälge der allzugroßen Sonnen Hize exponiret seyn müssen, daß also ein Vorhang oder sonsten ein anderer Schirm wieder die Sonne außer der Zeit des Gebrauches dieses Orgel Werckes wird nöthig sein.

Was zum (2.) die Bälge selbst betrifft, derer zehen an der Zahl sind, (ungeachtet der Meister im Contract nur 9 versprochen, vielleicht weil er gemeinet, quod super flua non noceant, und daß par numerus dem impari zum Wohlstande

derer beyden, einander gegenüber befindlichen Anlagen der Bälge vorzuziehen sey) so möchten sie zwar die hiezu erforderte Größe und Fleiß des Meisters noch endlich zeigen, doch hat der Wind in der von uns applicirten Wind Wage den Liquorem noch nicht auff der sonsten bei dergleichen starcken Wercken erforderten, und an andern im Winde tichtigen Wercken befundenen 35sten bis 40sten, sondern nur etwa bis an den 2 oder 33sten Gradum treiben wollen: dahero man auch bey Tractirung des Haupt Werckes einiges Schwancken der Bälge wahrgenommen; Jedoch ist dieses wohl zu erdulten wenn nur nicht das Ober Werck im mittlern Clavier schwanckete, welches sonsten unter die Haupt Defecte gezehlet wird.

Sonsten aber ist uns (3.) an denen Windladen kein vitium visibile vorgekommen, sie haben auch die Probe ausgehalten, daß bey denen auff einmahl niedergedruckten Clavibus sowohl des Manuals alß Pedals kein unanständiges Durchstechen außer etwas weniges im mittlern Manual, welches sonsten von nicht alzufeste angeschraubten Stöcken herrühret und leichte corrigiret werden kann, sich hat mercken lassen. Man hat auch unter denen Ventilen nicht etwa doppelte oder 3fache Federn, womit die üblen Meister sonsten das Geheule verhindern wollen, sondern alle einfach angetroffen. Bey welcher Beschaffenheit denn das Clavier sich noch ziemlich bequehm tractiren lassen solte; Nichts desto weniger will es noch nöthig seyn, daß es etwas leichter gemachet, und dennoch das hurtige Zurückeprellen der Claviere nicht verhindert, vielweniger dadurch einiges heulen verursachet werde: wie es denn auch der Meister in diesen Stand zu bringen versprochen hat.

Was (4.) das Eingebäude anbetrifft, so wäre freilich ein weiterer Raum dazu zu wünschen gewesen, daß man nicht alles so tichte zusammen hätte sezen dürffen, und man bequehmer zu allen kommen könne.

Im übrigen finden sich (5.) alle die im Contract specificirte Stimmen, und zwar auch aus derjenigen Materia verfertiget, deren daselbst gedacht wird, außer, daß anstatt des specificirten metallenen 16füßigen Gemshorn=Basses ein hölzerner 32füßiger Untersatz oder Sub Bass geliefert worden. Durch welche Größe der Pfeiffen der Abgang des Metalles wohl dürffte ersezet sein.

Ferner sind über den Contract folgende verfertigte dienliche Stimmen dazu gekommen, nehmlich

Spitzflöte . .	2	Fuß	von Metall.
Quinta . . .	3	=	
Octava . . .	2	=	
Nachthorn. .	4	=	
Quinta offen	6	=	

Dagegen ist außen geblieben:

Der Fagott Bass von Zinn 8 F.

Gedackt von Metall 4 F.

Waldflöte von detto 2 F.

Rohrflöte 12 Fuß von detto.

Ingleichen hat er vor 2 zweyfache Cimbale 2 dreyfache geliefert.

Und wie man (6.) es lässet dahin gestellet seyn, wie mit der Legirung des Metalles sey verfahren worden, allermaßen denn leichte zu sehen (und es auch fast gewöhnlich) daß man zu denen Stimmen, welche nicht in das Gesicht fallen, nicht sowohl das Bley alß vielmehr das

Zinn gesparet; Also hätten in diesem Wercke die Bleche derer Corporum der Pfeiffen etwas dicker seyn können oder sollen.

Die in der Facciata sich präsentirende Pfeiffen sollten zwar mit einem hellen Lichte spielen, und wird auch vermuthlich das meiste von gutem Zinne daran seyn gewendet worden; Allein daß sie dergleichen nicht thun, muß die Schuld nicht dem Meister, sondern den auff sie fallenden Rauche beygemessen werden. Hingegen ist ihm zu imputiren, wenn der Klang sonderlich der großen Pfeiffen sich nicht deutlich vernehmen lässet, wenn es an der gehörigen guten Intonation mangelt: Wie denn dergleichen Defect sich auch allhier an unterschiedenen solchen Corporibus, unter andern im Sub- und Posaunen Bass von 32 Fuß, wie auch in übrigen Rohr Wercken herfür gethan; doch hat Hr. Cuncius, gleich wie er noch hin und wieder das Werck, welches wir in allen 3 Claviren noch ziemlich unrein befunden, reiner zu stimmen, um nach der von ihm uns einmahl gezeigten noch passablen guten Temperatur einzurichten versprochen, auch an der desiderirten bessern Intonation einiger Pfeiffen zu derselben Correctur sich obligiret: welches zwar beßer vor der Examination hätte geschehen können, allermaßen wir alle diejenigen Stücke die noch fehlen, nehmlich die

Copul,
2 Tremulanten,
2 Sterne,
eine lauffende Sonne auff dem Ober: Positiv, und
den Vogel Gesang

zugleich hätten in Augenschein nehmen können.

Dieses ist nun, was wir untenbenahmte unsrer Schuldigkeit gemäß und der Wahrheit zu steuer bey diesem Wercke erinnern sollen. Im übrigen wünschen wir, daß es dem AllerHöchsten zu Ehren und zu sonderbahrem Ruhme derer Hoch Edlen Herrn Patronen, auch der ganzen werthen Stadt im guten Friede und Ruhe zur heiligen Auffmunterung und Andacht sich jederzeit wohl hören lassen und lange Jahre beständig dauren möge.

Halle am Tage Philippi Jacobi 1716.

ge. z. (L. S.) Johann Kuhnau.
(L. S.) Christian Friedrich Rolle.
(L. S.) Joh. Sebast. Bach."

Hatte Bach in der geschilderten Weise begonnen, sich aus der kleineren Sphäre seines Ursprungs und seines eigentlichen Standes zu jener höheren Geltung aufzuschwingen, vermöge deren er im Stande war, einen bestimmt erkennbaren Einfluß auf die kirchliche Musikrichtung derjenigen Kreise auszuüben, auf welche er zu wirken vermochte, so war auf der andern Seite die alle anderen Virtuosen seiner Zeit weit überragende Stellung, welche er als ausübender Künstler, zumal auf der Orgel und auf dem Klavier einnahm, schon nicht mehr in Zweifel. Nicht bloß die technische Fertigkeit, die er sich in erstaunenswerthem Maße zu eigen gemacht hatte, sondern auch sein Reichthum an Ideen, die Größe und Macht seiner Phantasie, die unbedingte Herrschaft, welche er über die Form und jede äußere Bedingung zur Ausübung seiner Kunst erlangt hatte, waren und wurden in immer weiteren Kreisen anerkannt.

Seine amtliche Stellung in Weimar war es, die ihm

durch den Rang, den sie ihm unter den ausübenden Künstlern seiner Zeit gewährte, zu einem Triumphe verhalf, welcher für ihn und für die deutsche Kunst gleichmäßig ehrenvoll war.

Es war in der zweiten Hälfte des Jahres 1717,*) als der in Frankreich berühmte Klavierspieler und Organist Jean Louis Marchand an den glänzenden Hof Friedrich Augusts I. nach Dresden kam.**) Er galt bei seinen Landsleuten für den größten Orgel- und Klavier-Virtuosen der Welt, und seine Fertigkeit und Vortragsweise hatte, wie man dort glaubte, seines Gleichen nicht. Er war Organist des Königs von Frankreich zu Versailles und zu gleicher Zeit Inhaber von fünf bis sechs Organistenstellen zu Paris. Ein gesuchter Klavierlehrer für Alle, die in der höheren Gesellschaft Unterricht in der Musik nehmen wollten, ward ihm die Stunde mit dem für die damalige Zeit sehr hohen Honorar von einem Louisd'or bezahlt. Von unglaublicher Eitelkeit erfüllt, hatte er es durch sein anmaßendes Wesen gegen den König von Frankreich dahin gebracht, daß er aus seinem Vaterlande verwiesen wurde. Auf seinen dortigen Kunstreisen und in Italien hatte er in der That Niemand gefunden, der im Stande gewesen wäre, ihm die Spitze zu bieten. Auch in Dresden wußte er durch seinen zierlich sauberen Vortrag sich den Beifall des Hofes in so hohem Grade zu erwerben, daß ihm der König

*) Friedrich August I. kam im Laufe des Jahres 1717 erst Ausgangs Juli nach Dresden, und zwar mit Flemming gemeinschaftlich. Beide blieben dort bis gegen Ende dieses Jahres.

**) Marchand war im Jahre 1669 zu Lyon geboren und damals also 48 Jahre, Bach 32 Jahre alt. Marchand starb 1757 zu Paris.

sofort eine Anstellung mit einer ansehnlichen Besoldung anbieten ließ.

Der Concertmeister der königlichen Capelle, Jean Baptiste Volumier (Woulmyer, Belgier von Geburt, früher Concertmeister am königlich preußischen Hofe), kannte die ganze Stärke und Ueberlegenheit Bachs über den eitlen und hochmüthigen Franzosen, und glaubte die gute Gelegenheit nicht vorübergehen lassen zu dürfen, um ihm zu zeigen, daß er nicht der erste Klavier- und Orgel-Virtuose seiner Zeit sei. Volumier wußte, daß auch Bach einen feinen und zierlichen Vortrag hatte, daß er aber nebenbei demselben Adel und Seele, Größe und Gewalt einhauchen konnte und daß der Franzose als Tonsetzer seichter kraftloser Musikstücke weit entfernt war, sich mit ihm in freier Phantasie und in der Composition messen zu können. Er schrieb daher an Bach und lud ihn ein, nach Dresden zu kommen, um in dem musikalischen Wettstreit mit dem berühmten Franzosen die Ehre der deutschen Kunst aufrecht zu erhalten. Bach nahm die Einladung mit Freuden an und begab sich sogleich auf die nach damaligen Verhältnissen weite Reise. In Dresden ließ der König, durch Volumier von der Ankunft des berühmten Orgelspielers aus Weimar unterrichtet, ihm eine Einladung zum Hofconcert zu Theil werden, in welchem Marchand spielen sollte. Dieser trug Variationen im Geschmacke Couperins über ein französisches Liedchen vor und errang sowohl wegen der darin angebrachten Künste, als wegen seiner netten, feurigen Ausführung lebhaften Beifall. Nach ihm forderte man den neben ihm stehenden Bach auf zu spielen. Dieser nahm Marchands Stelle am Flügel ein und präludirte in

der ihm eignen meisterhaften Art; dann das Thema, zu welchem Marchand Variationen gespielt hatte, auch seinerseits aufnehmend, variirte er dasselbe noch 12mal in einer Weise, welche alle Zuhörer zur größten Bewunderung hinriß. Am andern Tage wurde Marchand von dem ihm sonst unbekannten Künstler durch ein höfliches Handschreiben eingeladen, ihm beliebige musikalische Themen zur freien Behandlung als Phantasie auf dem Klavier zu Theil werden zu lassen, in der Hoffnung, daß er, Marchand, in gleicher Weise die ihm vorzulegenden Aufgaben in freier Phantasie zu spielen sich bereit erklären werde. Marchand nahm den ihm angebotenen Wettstreit an. Der König bestimmte Ort und Stunde dafür. In dem mit fürstlicher Pracht gehaltenen Hause des Feldmarschalls, Grafen von Flemming*) versammelte sich am Abende des bestimmten Tages eine große und glänzende Gesellschaft. Bach fand sich pünktlich ein. Aber Marchand erschien nicht, und als nach langem und vergeblichem Harren Graf Flemming zu ihm schickte, um ihn an die Gesellschaft und deren Zweck erinnern zu lassen, erfuhr man mit Erstaunen, daß der eitle Franzose schon ganz früh am Morgen dieses Tages Extrapost genommen und Dresden verlassen habe. So war es denn dem deutschen Meister zwar vergönnt gewesen, ihn zu schmählichem Rückzuge zu nöthigen; indeß war ihm der Triumph nicht zu Theil geworden, ihn Angesichts des glänzenden Hofes und der dort zahlreich versammelten Kenner durch seine überlegene Kunst zu besiegen. Er ließ

---

*) Graf von Flemming war dirigirender Staats- und Kabinets-Minister und General-Feldmarschall.

sich nun zur allgemeinen Bewunderung allein hören. Um das ihm vom Könige zugedachte Geschenk von 100 L.-d'or wurde Bach durch Unterschlagung Seitens eines der Hofbedienten gebracht. Er mußte sich an dem ihm zu Theil gewordenen Ruhm genügen lassen. Gerecht und bescheiden wie er war, ließ er übrigens dem saubern und eleganten Klavierspiele Marchands volle Gerechtigkeit widerfahren.*)

Dasselbe Jahr, welches ihm diesen verdienten Triumph bereitet hatte, war auch das Jahr der zweihundertjährigen Feier des Reformationsfestes.

Wie zu jener Zeit in den protestantischen Ländern die Religion und deren Cultus in allen Dingen obenan stand, so war es natürlich, daß ein solches Fest nicht vorüber gehen konnte, ohne daß dasselbe die allgemeine Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen hätte. In welchem Maße dies zu Weimar der Fall war, ersehen wir beispielsweise aus de Wette's kurzgefaßter Lebensgeschichte der Herzoge zu Sachsen (Weimar 1770), in der es heißt (S. 445):

„Das Jahr 1717 war für die gesammte evangelische Kirche und besonders für das Weimarsche Zion ein rechtes Freudenjahr, wozu das dankbare Andenken der durch den Dienst D. Martin Luthers vor 200 Jahren empfangenen Reformation die erwünschte Gelegenheit an die Hand gab. Herzog Wilhelm Ernst hatte wegen feierlicher Begehung desselben die besten Anstalten getroffen und in der Absicht,

*) Burney sagt von diesem Wettstreit, Musik. Reisen III. 52: „Es war eine Ehre für Pompejus, daß Cäsar sein Ueberwinder, und für Marchand, daß er von Niemand, wie von Bach besiegt worden war."

bereits unterm 1. October ein fürstl. gnädigstes Rescript an das Sachsen-Weimarsche Ober-Consistorium, wegen Intimirung und Feier des auf den 31. October und 1. und 2. November 1717 bevorstehenden evangelischen Jubelfestes durch den Druck bekannt machen lassen. Worauf das fürstl. OberConsistorium Verkündigung und Ausschreiben, in welchem gemeldet wird, wann das bevorstehende Jubelfest in den Kirchen des gesammten Fürstenthums soll celebrirt und gehalten werden, dann aber eine Information, welchergestalt auf Hochfürstl. gnädigsten Befehl des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Wilhelm Ernst, Herzog zu Sachsen, in Dero gesammten Weimarschen Fürstenthum und Landen es mit Singen und Predigen und anderen christlichen Ceremonien bei dem angeordneten evangelischen Jubelfest solle gehalten werden."

Zu dem liturgischen Ritus jener Zeit gehörte die Kirchenmusik als ein nothwendiger Bestandtheil, und Bach componirte der von ihm übernommenen Pflicht gemäß hiezu seine schöne Cantate: „Eine feste Burg ist unser Gott", in welcher er die Grundlagen zeigt, auf denen er späterhin jene zahlreichen und großen Tonschöpfungen hat erstehen lassen, durch die sein Aufenthalt in Leipzig so ausgezeichnet geworden ist. Man erkennt in diesem Werke deutlich, daß Bach das Ende seines ersten Entwicklungsganges erreicht hatte und im Begriff war, der höheren Vollkommenheit näher zu treten. Eines speciellen Eingehens auf die Musik dieser Cantate enthalten wir uns hier, da wir weiterhin sämmtliche in diese Categorie gehörigen Werke im Großen und Ganzen beurtheilend zusammenfassen werden.

In die letzte Zeit von Bachs Aufenthalt in Weimar

fällt der Beginn der Lehrzeit des Johann Tobias Krebs (Vaters des später berühmt gewordenen Johann Ludwig Krebs), welcher bei ihm im Klavier- und Orgelspiel Unterricht erhielt und ein sehr bedeutender Orgelspieler wurde. Er ward später Organist zu Buttstädt, wo er 1760 im 70. Jahre seines Lebens gestorben ist.

Das Jahr 1717 beendete Bachs neunjährigen Aufenthalt zu Weimar. Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen berief ihn zu seinem Kapellmeister. Geboren im Jahre 1694, also nur 2 Jahre jünger als Bach, hatte dieser ausgezeichnete Fürst im Jahre 1715 die Regierung seines Ländchens angetreten. Er war in den Wissenschaften, besonders in der Kenntniß der Alterthümer vorzüglich erfahren und ein ausgezeichneter Musikkenner.

Näheres über die Art der Berufung und die etwaige Verbesserung von Bach's äußerer Lage in diesem neuen Amte ist leider nicht bekannt geworden. Er trat dasselbe sogleich an und fungirte in ihm auch als Organist der Schloßkirche und des Hofes.

Eine eigne Schloßgemeinde gab es in Cöthen freilich nicht. Dagegen geschahen zu jener Zeit alle Taufen und Trauungen aus den Familien der fürstlichen Diener und Hofbeamten, vom Präsidenten bis zum Schreiber und vom Hofmarschall bis zum Nachtwächter in der Schloßkirche und wurden von dem fürstlichen reformirten Hofprediger und Superintendenten vollzogen, auch wenn die Personen lutherischer Confession waren.

So war Bach dem geistlichen Amte nicht entzogen, wenngleich seine kirchliche Stellung in Cöthen eine gewissermaßen exceptionelle und nur der Ausfluß seines Hofamts,

also keineswegs eingreifend genug war, um durch sie eine directe Einwirkung auf die kirchlich-musikalischen Verhältnisse ausüben zu können. Doch ist noch jetzt die alte Orgel, auf der er fungirt hat, in der tief in die Erde eingeschnittenen Schloßkirche vorhanden. Sie wird freilich nicht mehr zu kirchlichen Zwecken, sondern von den Seminaristen zur Uebung benutzt. Denn die Schloßgemeinde besteht nicht mehr, wie das Fürstenthum selbst dem größeren Complex der anhaltischen Lande zugefallen ist.

In jedem Falle war Bach durch seine kirchlichen Functionen nur in untergeordnetem Grade beschäftigt, und es fehlte ihm nicht an Zeit, sich seinen sonstigen Studien in beliebiger Weise hinzugeben.

Bei seinem Abgange von Weimar hatte er die Freude, seinen Freund und Schüler Schubart zu seinem Nachfolger ernannt zu sehen. Leider war es diesem ausgezeichneten Manne nur kurze Zeit vergönnt, das Amt seines Lehrers zu bekleiden, indem er schon 1721 starb. Ihm folgte demnächst der andere Schüler Bachs aus der Mühlhausen-Weimarschen Periode, J. C. Vogler, der später zu gleicher Zeit Bürgermeister von Weimar ward und in diesen beiden Aemtern bis zu seinem 1765 erfolgten Tode unter hoher Anerkennung seiner Fürsten verblieben ist.

V.

Cöthen.

Bachs Aufenthalt in Cöthen (1717 bis 1723), obschon für die Kirchenmusik weniger fruchtbar als die Weimarische Zeit, war für seine Zukunft von der höchsten Bedeutung. Er hatte bis dahin nicht aufgehört zu lernen. Seine jetzige Stellung aber gewährte ihm, mehr noch als die bisherige, die Möglichkeit, seine Kräfte zusammenzufassen, seine Ideen zu klären, von fremdem, ungehörigem zu reinigen, sich mit den Werken hervorragender Tonsetzer seiner Zeit fortzubilden, und so den langsamen Gang einer Entwickelung zu vollenden, die lediglich aus ihm selbst, aus seiner innersten Natur hervorgegangen war. Eine lange Reihe von Jahren mühsamer Arbeit und Vorbereitung lag hinter ihm. Während derselben war er Herr geworden der Formen, des äußerlich nothwendigen Apparats von Wissen und Können. Er war in die Blüthe der männlichen Kraft übergetreten.

Weit hinaus schon hatte er gegriffen über das Maaß des Gewöhnlichen, Hergebrachten. Aber wie hoch er stand, er hatte die Wandlung noch nicht in sich vollbracht, die ihn zu einer der ersten und edelsten Erscheinungen erheben sollte, welche das weite Gebiet deutscher Tonkunst schmücken.

Er wendete sich, scheinbar die kirchliche Bahn verlassend, in die er mit dem Bewußtsein innerster Nothwendigkeit eingetreten war, der Instrumental-Composition mit einiger Vorliebe zu, und fand hier auf diese Weise den nothwendigen Durchgangspunkt für jene reichen und glänzenden Schöpfungen, die er in Leipzig entstehen ließ.

Im Allgemeinen erkennt man in den während seiner Amtszeit zu Cöthen geschaffenen Werken die größere Reife, die vollendetere Durchbildung. In Freiheit und voller Kraft erledigt sich sein gewaltiger Schöpfungstrieb aller beschränkenden Fesseln, der überkommenen formellen Gebilde. Er beginnt den ihm eigenthümlichen und von hier ab unverkennbar werdenden polyphonen Styl zur höchsten Vollendung überzuführen. Der Geschmack der Zeit und die Mode, so weit beides ohne Berechtigung war, werden mit Bewußtsein abgestreift, das Conventionelle in den Hintergrund gedrängt. Schon tritt er nahe heran an den Gipfelpunkt der Höhe, auf welcher wir ihn in seiner späteren Amtszeit zu Leipzig bewundern und verehren.

Eine der ersten Arbeiten von bedeutenderem Umfange, welche er in Cöthen vollendet hat, mag wohl die muthmaßlich im Jahre 1718 componirte Cantate zum Geburtstage seines nunmehrigen Fürsten, „Durchlauchtigster Leopold“ betitelt, gewesen sein.

Das Interesse, welches eine solche Arbeit, zumal im Hinblick auf den Fürsten, dem sie geweiht war, erwecken muß, veranlasset uns, bei dem Texte derselben einige Zeit zu verweilen.

Der Titel lautet:

„Serenada

Auff Hochf. Geburtsfest des Durchl. Fürsten und Herrn Leopolds, Fürsten zu Anhalt-Cöthen.
a due Voci, Soprano e Basso, due Traversieri, due Violini, una Viola, Bassono, Violoncello e Contima

di J. S. Bach.

1. Recit. (Accomp. mit Quartett. D-dur 4/4, Bass.)
Durchlauchtger Leopold, es singet Anhalts Wald,
Von neuem mit Vergnügen.
Dein Cöthen sich dir stellt
Um sich vor dir zu biegen.

2. Aria. (Sopran. Flöte, Quartett A-dur 4/4.)
Goldener Sonne frohe Stunden
Die der Himmel selbst gebunden,
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Seinen Nachruf auszubreiten.

3. Bass. (D-dur. 4/4 Quartett.)
Leopolds Vortrefflichkeiten
Machen uns jetzt viel zu thun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
Können nicht bei seinem Glücke
Das ihm billig folget, ruhn.

4. Tempo di Minuetto (G-dur. 3/4. Quartett.)
Unter seinem Purpurs Saum
Ist die Freude nach dem leyde.
Jedem schenkt er weiten Raum
Gnadengaben zu genießen,
Die wie reiche Ströme fließen
Nach Landesväterlicher Arth
Er jedem Unfall wahrt,
Drum sich nun die Hoffnung paart,
Daß er werde Anhalts Lande
Setzen in beglücktem Stande.

5. Duo. Bass, Sopran. (A-dur. 3/4.)
Doch wir laßen unsre Pflicht
Froher Sinnen

Jetzt nicht rinnen,
Heute da das Himmelslicht
Seine Knechte fröhlich machet
Und auf seinen Scepter lachet.

6. Recitat. a due voci. (D-dur. 4/4.)
Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Gluth zum Himmel schwingen.

7. Aria. Soprano. (Quartett. D-dur. 4/4.)
So schau des holden Tages Licht
Noch viele, viele Zeiten
Und wie es jetzt begleiten
Hohes Wohlsein und Gelücke,
So wisse wann es anbricht
Ins Künftige vor Kummer nicht.

8. Aria. Bass. (A-dur. Allabr.) Violoncello e Bassono unisono. Cembalo e Violino.
Dein Namen gleich der Sonnen geh,
Stets währenb bei den Sternen steh.
Leopold, in Anhalts Gränzen
Wird im Fürstenruhme glänzen.

9. Chor 2 st. Flöten Quartett. Bass. (A-dur. 3/4.)
Nimm auch, großer Fürst, uns auf,
Und die sich zu deinen Ehren
Unterthänigst lassen hören.
Glücklich sei dein Lebenslauf
Sei dem Volke solcher Segen,
Den auf dein Haupt wir legen.

Man sieht, daß der Dichter, in dem man wohl Bach selbst vermuthen dürfte, der dem Fürsten zu Ehren den Schwung seiner Phantasie entfaltete, gewisse Schönheitsgrenzen nicht zu überschreiten gewagt hat und daß ihm die Sprache keineswegs hinreichend geläufig gewesen ist. Doch darf man die Worte, welche er dem durchlauchtigsten

Leopold zuruft, nicht für leere Schmeichelei und Phrase nehmen. Denn Leopold war in der That ein vortrefflicher Regent, der das kleine Land, das ihm gehörte, so wohl zu leiten verstand, daß sich unter seiner Regierung die Zahl der Einwohner verdoppelte und Cöthen die bevölkertste Stadt in den anhaltinischen Fürstenthümern wurde.

Die Musik zu der vorstehend im Text dargestellten Serenade ist später von Bach mit neu untergelegtem Text und mit dem Anfange: „Erhöhtes Fleisch und Blut" als Fest-Cantate auf den zweiten Pfingsttag in den Kreis seiner Kirchenmusik aufgenommen worden. Wir vermeiden es daher hier auf Einzelnheiten derselben einzugehen, indem wir, was über die Kirchen-Cantaten Bachs zu sagen ist, an geeigneter Stelle zusammenfassen werden.

Im Allgemeinen wird man schon hier die Bemerkung am Platze finden, daß Bach in seinen Gesangswerken einen anderen als den ihm eigenthümlichen Styl nicht gekannt und nur bei wenigen seiner weltlichen Cantaten den Kreis überschritten hat, der die Mehrzahl jener Arbeiten der Kirche zuwies. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß er eine für weltliche Zwecke gesetzte Serenade ohne große Mühe und andere wesentliche Veränderung als die des Textes, in eine Kirchen-Cantate verwandeln konnte, wie er dies weiterhin bei vielen ähnlichen Werken gethan hat.

Gewiß ist es für die Beurtheilung des Charakters und der Lebensstellung eines Mannes wie Bach, von dem der Nachwelt so verhältnißmäßig wenig positive Nachrichten geblieben sind, von der höchsten Wichtigkeit zu sehen, wie ein Fürst von den hervortretenden Eigenschaften Leopolds

von Cöthen ihn als seinen Freund behandelt, seinen Umgang gesucht hat. Der arme Cantorssohn aus Eisenach, der elternlose Knabe der zu Fuß nach Lüneburg wanderte, um dort mit seinen geringen Mitteln sich eine Bildung zu suchen, die ihm das Land seiner Geburt nicht zu bieten vermocht hätte, der von seiner vorgesetzten Kirchenbehörde geschulmeisterte Organist zu Arnstadt, war ein Mann geworden, in dessen Umgang ein edler Fürst Freude und Genuß suchte und fand.

Wie sehr Bach von ihm und dem Hofe geschätzt wurde, läßt sich aus einer eigenthümlichen Notiz des Kirchenbuchs der Schloßkirche zu Cöthen erkennen. Im Jahre 1718 war ihm ein Sohn geboren worden. Wir finden über dessen Taufe die folgende Mittheilung:

„1718. 17. Nov.

Hat der Fürstl. Capellmeister Johann Sebastian Bach mit seiner Frau Marien Barbaran einen Sohn, welcher den 15. Juni geboren, in der Schloßkirche tauffen lassen, Nahmens Leopold Augustus. Die Pathen sind gewesen:

1. der Durchl. Fürst Leopold, regierender Fürst zu Anhalt,
2. der Durchl. Fürst, Herr Augustus Ludwig, Fürst zu Anhalt,
3. die Durchl. Herzoginn, Frau Eleonore Wilhelmine vermählte Herzogin zu Sachsen Weimar, gebohrne Fürstin zu Anhalt,
4. der Hochwohlgeborne Hr. Christoph Jost von Zanthir, Seiner Durchl. des regierenden Fürsten Leopold bestallter Geheimder Rath,
5. die Wohlgeb. Frau Juliana Magdalena seiner Durchl.

des regierenden Fürsten bestallten Hof-Ministers Hrn. Gottlob von Nostiz Eheliebste."

Freilich war der Taufling 4 Monat alt geworden, ehe er vor einem so hochgestellten Pathenkreise in den Bund der christlichen Kirche aufgenommen werden konnte. Es ist zu vermuthen, daß die Taufe absichtlich so lange hinausgeschoben worden war, um den fürstlichen Kreis, wie er uns oben genannt wird, in der geschehenen Weise versammeln zu können.

Im Allgemeinen ist uns über Bachs Aufenthalt in Cöthen weniger bekannt, als aus seinem frühern und spätern Leben. Hier wie in Weimar schweigen die Archive über die Einzelnheiten seiner Amtsstellung.*) Das Meiste, was wir aus dieser Zeit von ihm wissen, beruht auf den Traditionen Forkels, auf den Mittheilungen der glücklicher Weise erhaltenen Kirchenbücher und auf Combinationen. Diesen Traditionen und Combinationen nach fällt in diese Epoche seines Lebens eine jener merkwürdigen Episoden, welche, wie unscheinbar sie an sich sein mag, doch in Verbindung mit einer späteren gleichartigen Begebenheit wesentlich dazu beiträgt, zwei große Männer in der Verschiedenartigkeit ihres Wesens und ihres Charakters vor uns erscheinen zu lassen.

Bach, der wie wenige die hervorragenden Werke der Tonsetzer seiner Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgte und zu

---

*) Die dieserhalb ergangenen Nachfragen haben ergeben, daß das Hof-Archiv von Cöthen, so weit es für die vorliegenden Zwecke hätte von Werth sein können, nicht zugänglich, vielleicht kaum noch vorhanden ist. Eine dem Verfasser hierüber zugegangene Correspondenz meint sogar, dasselbe sei „in den Butterladen" gewandert.

würdigen wußte, hatte den besonderen Wunsch, Händel, welcher zu jener Zeit zwar in der Blüthe seines Glücks, aber noch vor den Pforten des Tempels stand, die ihm die Bahn zu seinem ewigen Ruhm eröffnen sollten, kennen zu lernen. Im Jahre 1719, zwei Jahre nach Bachs Amtsantritt in Cöthen, war dieser von London aus nach Deutschland gekommen. Er suchte hier die Engagements für die seiner Direktion untergebene Akademie für italienische Opernmusik in London zu bewerkstelligen und verweilte bei dieser Gelegenheit auch längere Zeit in seiner Vaterstadt Halle. Bach machte sich dorthin auf den Weg, als er von Händels Anwesenheit Kenntniß erhalten; denn Halle ist von Cöthen nur 4 Meilen entfernt. Aber an dem Tage seiner Ankunft daselbst reiste Händel von dort wieder ab. Bach war umsonst gekommen.

Chrysander in seiner Lebensgeschichte Händels (Bd. II. S. 18) führt an, daß dieser vom März bis Oktober des Jahres 1719, also volle 8 Monate in Deutschland und einen guten Theil davon bei den Seinen in Halle gewesen sei, denen er einen längeren Besuch versprochen gehabt habe. Er meint demnach, daß Bach, wenn er bei so eifrigem Aufsuchen Händels diesen wirklich das erste Mal verfehlt, er seine Zurückkunft erfragen und darauf hin die Reise hätte wiederholen können. Er meint, Bach wäre wohl nur gelegentlich nach Halle gekommen, habe Händel auch begrüßen wollen, ihn aber nicht mehr angetroffen, ohne für den Augenblick besonderes Gewicht darauf zu legen, noch sich um ein weiteres Zusammentreffen zu bemühen, und werde wohl erst später, da die Bedeutung beider Männer gestiegen, sein Bedauern ausgedrückt haben, daß

er Händel früher einmal vergebens in Halle aufgesucht. Begreiflicher Weise lassen sich dergleichen Zweifel im Wege einer derartigen Conjectur nicht, sondern nur durch thatsächliche Unterlagen lösen. Forkel's Angaben beruhen auf den Mittheilungen der Söhne Bach's. Sie werden also vorläufig, den bloßen Vermuthungen Chrysander's gegenüber für richtig erachtet werden müssen. Zu einer „Verläumdung Händel's“ gaben sie, wie sie gestellt sind, keinen Anlaß. Daß aber zwei so große Coryphäen in der Kunst, wenn gleich auf verschiedenen Lebensbahnen wandelnd, sich nie haben sehen und treffen können, (Bach hat, wie wir weiterhin sehen werden, den Versuch hiezu erneuert) regt allerdings zu Vermuthungen an. Daß diese zu Gunsten desjenigen ausfallen werden, der nachweislich positive Schritte gethan, um die persönliche Bekanntschaft herbeizuführen, liegt in der Natur menschlicher Auffassung.

Am 28. September hatte Bach den Schmerz, eines seiner Kinder zu verlieren. Das Kirchenbuch der Schloßkirche meldet: „1719 den 28. September ist Herrn Johann Sebastian Bachens, Hochfürstl. Capellmeisters Söhnlein beigesetzet.“ In den bisher bekannt gewordenen Nachrichten seiner Familie ist dieses Söhnleins keiner Erwähnung gethan. Muthmaßlich war es Leopold August, der 1718 geboren und in so ehrenvoll glänzender Weise getauft worden war und von dem Hilgenfeld angiebt, daß er vor 1735 gestorben sei. Ein schwererer Schlag erwartete ihn in dem folgenden Jahre 1720.

Fürst Leopold, der in Bach das große und seltene Talent mit richtigem Blick erkannt hatte, schätzte und liebte ihn in hohem Grade, hatte ihn gern um sich und ließ sich

auf Reisen nicht selten von ihm begleiten, so auch in dem genannten Jahre auf einer Reise nach Carlsbad. Von dieser Reise, welche eine längere Zeit in Anspruch genommen hatte, zurückkehrend, trat Sebastian heiteren Muthes und voll Freude, seine Familie wieder zu sehen, in sein Haus. Hier ward ihm eine schmerzliche Ueberraschung zu Theil. Seine Gattin, die er bei seiner Abreise munter und in voller Gesundheit verlassen hatte, fand er nicht mehr. Während seiner Abreise war sie von einer tödtlichen Krankheit dahin gerafft worden und bereits begraben. Das Kirchenbuch meldet: 1720 den 4. July ist Herrn Johann Sebastian Bachens, Hochfürstl. Capellmeisters Eheliebste beigesetzet." Wie es gekommen, daß keine Nachricht von der Krankheit und dem Tode zu dem abwesenden Gatten hat gelangen können, ist schwer zu sagen. Keine Nachricht meldet uns, welchen Eindruck diese jähe Trauerkunde auf das Gemüth des großen Meisters gemacht habe. Wenn wir aber die Treue und Sorgsamkeit in Betracht ziehen, mit welcher er die ihm aus dieser Ehe verbliebenen Söhne Friedemann, C. Ph. Emanuel und Joh. Gottfried Bernhard zu Meistern höchsten Ranges in seiner eignen Kunst auszubilden bemüht war und wenn man die große Anhänglichkeit in Erwägung zieht, welche er Zeit seines Lebens insbesondere für Friedemann gezeigt, der ihn fast auf allen seinen Reisen begleiten mußte, so wird man berechtigt sein, zu glauben, daß dieser unerwartete Schlag sein Herz tief getroffen habe.

Anderthalb Jahre brachte er im Wittwerstande zu. Dann verheirathete er sich zum zweitenmale mit Anna Magdalena Wülkens, der jüngsten im Jahre 1700

geborenen Tochter des Herzoglich Weißenfelsschen Hofmusikus Wülkens, einer tüchtigen Sopranistin, die aber als öffentliche Sängerin nicht aufgetreten ist. Das Kirchenbuch der Schloßkirche zu Cöthen meldet:

„Den 3. December 1721

Ist Hrn. Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Capellmeister allhier, Wittwer, und mit ihm Jungfrau Anna Magdalena, Hrn. Johann Caspar Wülkens, Hochfürstl. Sächs. Weissenfelsischen Musicalischen Hof- und Feld-Trompeters ehl. jüngste Tochter auf fürstl. Befehl im Hause copuliret worden."

Auch hier deutet das einfache Kirchenbuch die Theilnahme seines Fürsten an der Feier, durch den Befehl der Copulation im Hause an.

Es scheint, daß Bach seine junge Frau, welche später, wie wir aus ihren Handschriften erkennen können*), einen so regen Antheil an den Arbeiten und dem Wirken ihres berühmten Gatten genommen hat, im Klavierspiel und Generalbaß unterrichtet habe. Es würde schwer sein, dies zu wissen, wenn nicht handschriftliche Werke des

*) Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt mehrere Abschriften Bach'scher Werke aus der Leipziger Periode von der Hand der Maria Magdalena. Dazu gehören:

1) „6 Suites a Violoncello solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach. Maitre de Chapelle." (gdur, dmoll, cdur, esdur, cmoll, ddur).

2) „Sonata a Violino solo con Basso" (amoll).

3) 2 Violin-Concerte. Deren Aufschrift sagt: „Pars 1. Violino solo senza Basso composée par Jean Seb. Bach.

Pars 2. Violoncello solo senza Basso composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsic. écrite par Madame Bachen, Son Epouse."

Meisters, die auf uns gekommen sind, Zeugniß dafür ablegten.

Das Eingehen in diese läßt uns zugleich einen erfreulichen und belehrenden Blick in die innersten Falten seines Herzens thun und uns erkennen, mit wie treuer Sorgfalt er seine Umgebung zu sich heran und zu seiner Höhe emporzuheben bestrebt war.

Wie hätte er, der große Lehrer und Meister, seine Kunst nicht als ein Vermächtniß der Liebe und herzlichen Zuneigung auf sein Weib übertragen sollen, auf sie, die sich schon durch das Band, das sie mit ihm vereinigte, sowie durch ihren Gesang als eine Eingeweihte betrachten durfte?

Wir besitzen ein „Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach“ *) mit der Jahreszahl 1722, also aus dem Jahre nach ihrer Verheirathung, welches 24 leichte Klavierstücke (darunter auch eine „Fantasie pro Organo“) enthält, die von Bach's Hand geschrieben keinen andern Zweck gehabt haben können, als den der Unterweisung und des Unterrichts.

Ein anderes Buch**) aus späterer Zeit in grünem Ledereinband mit Golddruck, für die bescheidenen Verhältnisse Bach's offenbar ein Prachtgeschenk darstellend, trägt

---

*) Der Name von Bach's Gattin ist nicht von seiner, sondern von einer fremden, ungeübten, fast einer Kinderhand ähnlichen Handschrift geschrieben. Darunter stehen von Bach's eigner Hand die räthselhaften Worte:

Anti Calvinismus
Christen-Schule item } Hrn. Dr. Pfeiffer.
Anti Melancholicus

**) Beide Bücher befinden sich in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

die Initialen A. M. B. mit der Jahreszahl 1725. Eine darüber befindlich gewesene Römische I ist fast verschwunden, deutet aber darauf hin, daß der Geber dieses Buches Weiteres habe wollen folgen lassen. Und dieser Geber war der Gatte, der inmitten überhäufter Geschäfte dieses Album seiner Schülerin und Gattin mit eigner Hand niedergeschrieben hatte.

Auch hier finden wir leichtere Clavierstücke, Präludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Menuetten, Giguen, Rondo's, Polonaisen, Musetten, Suiten, Märsche in buntem Wechsel und in großer Zahl nebeneinander; im Ganzen 46 Stücke, darunter 35 für Clavier, zu denen die bekannte reizende Cdur-Präludie Nr. 1 des „Wohltemperirten Claviers" und zwei der „französischen Suiten" gehören. Bei der Minuett Nr. 29 (gdur ¾) findet sich die Bemerkung: „fait par Mr. Böhm". Im Ganzen ist in der Auswahl hinsichtlich der Schwierigkeit ein Fortschritt gegen die in dem Clavierbüchlein von 1722 enthaltenen Stücke unverkennbar — die Schülerin hatte gelernt.

Außerdem enthält das Buch aber noch andere Musik, deren Auswahl durch den ernsten Charakter bekundet, daß Anna Magdalena dem großen Zuge ihres Gatten zu folgen begonnen hatte, welche zum Theil aber auch das persönliche Verhältniß zwischen beiden in zartester Weise erkennen lassen. Es sind das

a) sechs Choräle, und zwar:

„Wer nur den lieben Gott läßt walten",

„Gieb dich zufrieden",

Dasselbe Lied für eine Singstimme,

„Schaff's mit mir Gott". (Die Noten sind mit Buchstaben bezeichnet und der Baß von Bach's Hand beziffert.)

„Dir Jehovah will ich singen" vierstimmig, endlich „O Ewigkeit du Donnerwort" einstimmig mit Baß.

b) eine Aria (Lied) (Allabr. ddur) mit folgendem interessanten Texte, dessen Ernst so recht zu dem in dem norddeutschen Bürgerstande jener Zeit herrschenden Sinne und zu Bach's eigenem Charakter paßt:

„Erbauliche Gedanken eines Tabaksrauchers."

So oft ich meine Tabaks Pfeife,
mit gutem Knaster angefüllt,
zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
so giebt sie mir ein Trauerbild —
und füget diese Lehre bei,
daß ich derselben ähnlich sei.

Die Pfeife stammt von Thon und Erde,
auch ich bin gleichfalls draus gemacht,
auch ich muß einst zur Erde werden,
sie fällt und bricht, eh ichs gedacht
mir oftmals in der Hand entzwey
mein Schicksal ist auch einerley.

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben
sie bleibet weiß. Also der Schluß,
Daß ich auch dermaleins im Sterben
dem Leibe nach erblassen muß
im Grabe wird der Körper auch —
so schwarz wie sie nach langem Brauch.

Wenn nun die Pfeife angezündet
so sieht man, wie im Augenblick —
der Rauch in freier Luft verschwindet
nichts als die Asche bleibt zurück,

so wird des Menschen Ruhm verzehrt —
und dessen Leib in Staub gekehrt.

Wie oft geschiehts nicht bei dem Rauchen
daß wenn der Stopfer nicht zur Hand
man pflegt den Finger zu gebrauchen
dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
O macht die Kohle solche Pein!
Wie heiß mag erst die Hölle sein?

Ich kann bey so gestallten Sachen
mir bei dem Taback jederzeit
erbauliche Gedanken machen
Drum schmauch ich voll Zufriedenheit
zu Land — zu Wasser und zu Haus
mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

Wir finden in dem Buche ferner:

c. ein Lied (esdur ¾) mit dem Texte

„Bist du bei mir, geh ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh"

einem Zwischenspiele für Klavier und der Schlußstrophe:

„Ach, wie vergnügt wehr so mein Ende,
es drückten deine Schönen Hände
mir die getreuen Augen zu."

d. eine Aria (Lied) in f moll.

„Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden,
Mein sehr geblagter Geist, mein abgematter Sinn,
Du sorgst wie will es doch noch Endlich mit dir werden,
Und fährest über Welt und über Himmel hin.
Wirst du dich nicht recht fest in Gottes Willen gründen
Kannst du in Ewigkeit nicht wahre Ruhe finden."

e. ein Recitativ „Ich habe genug" mit darauf folgender Arie: „Schlummert nun ihr matten Augen" (gdur) ohne Baß; der von ungeübter Hand unter die ersten vier Takte gesetzte Baß ist ausgewischt.

f. zwei Blätter (unpaginirt) mit der Aufschrift:

Aria di Giovannini (esdur 4/4) mit folgendem Text:

„Willst du dein Herze schenken,
So fang es heimlich an,
Daß unser beider denken
Niemand errahten kann.
Behutsam sei und schweige
Und traue keiner Wand,
Lieb innerlich und zeige
Dich außen unbekannt.
Kein Argwohn mußt du geben,
Verstellung nöthig ist,
Genug daß du mein Leben
Der Drei (Treu) versichert bist.
Die Liebe muß bei Beiden
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schließ die größten Freuden
In deinem Herzen ein.
Begehre keine Blicke
Von meiner Liebe nicht,
Der Neit hat so viel Stricke
Auf unser Dhun gericht.
Du mußt die Brust verschließen,
Halt deine Neigung ein
Die Lust, die wir genießen
Muß ein Geheimniß sein.
Zu frei sein, sich ergehen
Hat oft Gefahr gebracht
Man muß sich wohl verstehen,
Weil ein falsch Auge wacht.
Du mußt den Spruch bedenken,
Den ich zuvor gethan.
Willst du dein Herz mir schenken
So fang es heimlich an.“

Die Melodie dieser Composition ist einfach, die zweite Strophe reicher verziert als die erste, doch melodisch und

den Charakter des Liedes nicht verlassend. Die Handschrift des Textes mit lateinischen Buchstaben ist verstellt, vielleicht von Bach selbst herrührend, die Noten anscheinend von ungeübter Hand.

Diese eigenthümliche Schrift zu dem sinnigen Gedicht, und die Stelle, die dem Liede in dem Buche Anna Magdalenas zu Theil geworden, regt zu mancherlei Betrachtungen an.

Hatte der damals noch jugendliche Meister dies Lied seiner Geliebten zukommen lassen, ehe er vielleicht im Stande war, offen um ihre Hand anzuhalten? Hatte er es ihr zugestellt, um ihr einen Wink über ihre gegenseitige Haltung zu geben, zugestellt in einer Form, die etwaigen Verdacht von ihm ablenken sollte? Hatte der strenge Contrapunktist und große Orgelspieler Gelegenheit gefunden, einen kleinen Liebesroman mit der jugendlichen Sängerin anzuspinnen, die sein Weib zu werden bestimmt war? In jedem Falle gehörten diese beiden Blätter dem Buche ursprünglich nicht an. Sie sind ihm erst später eingefügt worden, vielleicht um gewisse Andenken beisammen zu haben, denen zweifelsohne auch die vorhergenannten Lieder angehörten, welche Bach wohl für seine Geliebte, Braut oder Frau gesetzt hat.

Von Zelters Hand liegt in dem fraglichen Buche folgender Zettel:

„Giovannini (Johann) konnte Joh. Seb. Bachs italisirter Schäfername sein und das Gedicht und die Composition von ihm selbst gemacht in die Zeit seiner zweiten Verlobung mit Anna Magdalena fallen, die recht gut soll gesungen haben.

Die Abschrift, welche mädchenhaft genug ist, konnte von der Hand des Liebhabers sein.

Wäre diese Hypothese gegründet, so wäre ein solches Denkmal aus dem Blüthenleben des großen Mannes nicht zu verwerfen, wiewohl Hr. Dr. Forkel wissen will, daß Seb. Bach nie ein Lied soll gemacht haben.

Uebrigens habe ich diese beiden Blätter mit diesem Notenbuche aus dem Bachschen Archive überkommen."

In der That fordert alles, was wir hier vor uns haben, zu der Voraussetzung auf, daß diese Annahmen richtig seien und es bleibt nur zu beklagen, daß der Verfasser des seine Zeit weit überragenden Gedichts unbekannt geblieben ist. Gerne möchten wir in ihm Johann Seb. Bach vermuthen, wenn wir durch sonstige zuverlässige Proben seiner Dichtkunst hiezu in den Stand gesetzt wären. Wie zart müßte das Verhältniß beider gewesen sein, wenn Verse wie die vorstehenden dasselbe zu vermitteln gehabt hätten.

In dem Buche findet sich ferner:

g. ein Lied (f dur 3/4.)

„Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,
Wenn ich in deiner Liebe ruh,
Ich steige aus der Schwermuthshölen
Und eile deinem Arme zu.
Da muß die Nacht des Traurens scheiden,
Wenn mit so angenehmen Freuden
Die Liebe strahlt aus meiner Brust.
Hier ist mein Himmel schon auf Erden,
Wer wollte nicht vergnüget werden,
Der in dir findet Ruh und Lust."

Dies Lied ist in melodischer Weise, in einer Art von Mittelcharakter zwischen Choral- und Lieder-Weise behandelt.

Endlich

h. eine Aria (esdur Allabr.) „Gedenke doch mein Geist.“

Abgesehen von dem bereits hervorgehobenen Interesse für die Kenntniß und Beurtheilung des Charakters und der Lebensfrische des Meisters bietet dies Buch der aufmerksamen Prüfung noch eine ganz andere Seite der Anschauung dar. Wie wir gesehen haben, befindet sich in ihm eine Anzahl von Liedern weltlichen Inhalts, von Bachs Hand geschrieben, bei denen die Vermuthung nahe liegt, daß sie von ihm für seine Frau componirt worden seien. Zwar ist dies bei keinem derselben ausdrücklich angezeigt und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß sie von anderen Componisten gesetzt und von Bach in das Musikbuch seiner Gattin eingeschrieben worden seien, wie er dies mit anderen fremden Stücken ja auch gethan.

Dennoch hat die erstere Vermuthung größere Wahrscheinlichkeit für sich, als die Alternative. Wir mindestens sind sehr geneigt an ihr festzuhalten. Kann der Kreis der erhabenen Kunstgestalten, die wir dem Meister Sebastian verdanken, durch diese für den Privat- und Familiengebrauch bestimmten Kleinigkeiten auch nicht erweitert werden, so tragen sie doch dazu bei, uns den großen Künstler als Menschen liebenswürdig erscheinen zu lassen. Es thut wohl, ihn sich im Kreise der Seinen nicht bloß als den großen Contrapunktisten denken zu müssen.

Von ganz besonderem Werthe sind die letzten Blätter des Buchs. Hinter den Musikstücken folgt nämlich zunächst von Bachs Hand ein Gedicht, welches in jedem Falle als

sein Hochzeits-Carmen, nach Styl und Orthographie vielleicht von ihm selbst gedichtet, betrachtet werden kann.

„Ihr Diener werthe Jongfer Braut,
Viel Glück zur heutgen Freide.
Wer sie in ihrem Cräntzgen schaut
Und schönen Hochzeit Kleide
Dem lacht das Herz vor lauder Lust
Bey ihrem wohl ergehen
Was Wunder wenn mir Mund und Brust
Vor Freuden übergehen.

Cupido, der vertrakte Schalk
Läßt Keinen ungeschoren.
Zum Bauen braucht man Stein und Kalk,
Die Löcher muß man bohren,
Und baud man nur ein Hüner Hauß
Gebraucht man Holß und Nägel
Der Bauer trischt den Weitzen aus
Mit groß und kleinem Flegel.“

Gewiß spricht es für ein glückliches Verhältniß zwischen den Gatten, daß der Mann nach vierjähriger Ehe seiner Frau dieses an sich unbedeutende Hochzeitsgedicht, welches nach damaliger Weise der Zweideutigkeiten nicht entbehrte, zur Erinnerung an den festlichen Tag, der sie vereinigt hatte, in ihr Musik-Album schrieb.

In jedem Falle bietet der Gesammtinhalt dieses Buchs einen sehr bemerkenswerthen Beitrag zur Beurtheilung der häuslichen Verhältnisse des großen Tondichters. Wir sehen ihn inmitten seiner Arbeiten voll treuer Liebe für seine Gattin sinnen und denken. Wir finden in seinem Wesen den Reflex jener schönen Stunden, in denen er, von dem beseligenden Gefühle erfüllt, das ihn in Anna Magdalenas Arme führte, vor ihr als Liebhaber und Bräutigam erschien.

Nicht vor der Orgel, nicht am Klavier oder am Dirigirpult, an ihrem Herzen finden wir ihn, wenn wir die Blätter dieses Büchleins mit aufmerksamem Sinn durchblättern.

Daß Bach sich mit der musikalischen Ausbildung seiner Frau auch über das Klavierspiel hinaus beschäftigt habe, ergiebt sich endlich aus den ferneren handschriftlichen Aufzeichnungen, die sich am Schlusse dieses interessanten Buches finden. Es stehen nämlich auf der nächstfolgenden Seite von seiner Hand geschrieben: „Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso di J. S. Bach.“

„Scala. Die Scala der 3 maj. ist, tonus, 2ᵈ ein gantzer Ton, 3 ein gantzer, 4 ein halber, 5 ein gantzer, 6 ein halber, Ton, 7 ein gantzer Ton, 8ᵛᵃ ein gantzer Ton. Die Scala der 3 min: ist, tonus, 2ᵈ ein gantzer Ton, 3 ein halber, 4 ein gantzer, 5 ein gantzer, 6 ein halber, 7 ein gantzer 8ᵛᵃ ein gantzer Ton. Hieraus fließet folgende Regull: Die 2ᵗᵉ ist in beiden Scalis groß, die 4. allezeit klein. Die 5 und 8ᵛᵃ völlig, und wie die 3 ist so sind auch 6. und 7.

Der Accord besteht aus 3 Tonen, nehmlich 3, sie sey groß oder klein, 5 und 8 als c. e. g. zum c. :|:“

Man sieht unschwer, daß der Lehrer es hier mit einer Anfängerin zu thun gehabt hat.

Ausführlicher ist er in den folgenden Bemerkungen. Diese sind deshalb von besonderem Interesse, weil sie, so weit irgend hat ermittelt werden können, das einzige sind, was Bach, der gelehrteste und vollendetste Harmoniker und Contrapunktist aller Zeiten schriftlich über diese seine Kunst hinterlassen hat, und weil man daraus zugleich, wenn auch

nur ganz im Allgemeinen, ersieht, in welcher Art und Weise er im Unterricht Regeln gegeben und Anweisungen ertheilt hat.

Diese Bemerkungen lauten folgendermaßen:

„Einige Reguln vom General Bass.

1) Jede Haubt Note hat ihren eigenen Accord, er sey nun eigenthümlich oder entlehnet.

2) Der eigenthümliche Accord einer Fundamentalnote besteht aus der 3. 5. u. 8. NB. Von diesen dreyen specibus, läßset sich Keine weder die 3. ändern, als welche groß und klein werden kann, dahero major und minor genannt wird.

3) Ein entlehnter Accord besteht darinnen, wenn über einer fundamentalnote andere Species als die ordinairen befindlich als: $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\3\\6\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\4\\8\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$ etc. (sic!)

4) Ein ♯ oder b über der Note allein, bedeutet daß durchs ♯ 3 major und durchs b 3 minor zu greifen sey, die andern beyden species aber firm bleiben.

5) Ein 5 allein, wie auch die 8 alleine wollen den gantzen Accord haben.

6) Eine 6 alleine, wird begleidet auf dreyerley arth: Als 1) mit der 3. und 8. 2) mit der doppelt 3. 3) mit verdoppelter 6 und 3.

NB. wo 6 major und 3 minor zugleich über der Note vorkommen, darf man ja nicht die 6. wegen übellautes, dupliren; sondern muß anstatt deren die 8 und 3 dargegriffen werden.

7) 2 über der Note wird mit verdoppelter Quint accom-

pagniret, auch dann und wann mit der 4 od. 5 zugleich; nicht selten, zu weilen.

8) Die ordinäre 4 zu mahl wenn die 3 darauf folget, wird mit der 5 und 8 vergesellschaft, ist aber durch die 4 ein Strich, so greifet man 2 u. 6 darzu.

9) Die 7 wird auch auf 3erley arth accompagn: 1) mit der 3 u. 5. 2) mit der 3 u. 8. 3) wird die 3 duplirt.

10) Die 9 scheinet zwar mit der 2 eine Gleichheit zu haben, und ist auch an sich selbst die verdoppelte 2. Alleine dieses ist der unterschied, daß gantz ein ander Accomp. darzu gehört neml. die 3 u. 5. Dann und wann auch statt der 5 eine 6 aber sehr selten.

11) Zu $^{4}_{2}$ greifet man die 6 auch zuweilen statt d. 6 die 5.

12) Zu $^{5}_{4}$ wird 8 gegriffen, und die 4 resolviret sich unter sich in die 3.

13) Zu $^{6}_{5}$ greifet man die 3, sie sei nun major oder minor.

14) Zur $^{7}_{5}$ greifet man die 3.

15) Zur $^{9}_{7}$ gehöret die 3.

Die übrigen Cautelen, so man adhibiren muß, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich. zeigen."

Auch hier erkennt man leicht, daß der große Meister sich der Anfängerin in der Auseinandersetzung der ersten und einfachsten Regeln des Generalbasses hat verständlich erhalten wollen. Daß ihm die Theorie als solche nicht geläufig war, und er diese mündlich besser als schriftlich auseinanderzusetzen vermochte, das ergiebt der Schlußsatz deutlich.

Wenn man die Versuche betrachtet, welche an einzelnen Stellen des Buchs mit der Setzung des Basses von Schülerhand gemacht worden sind und bei denen die Correctur durch die Hand des Meisters erkennbar ist, dann sieht man, daß Anna Magdalena jedenfalls ihrerseits den Lehren ihres Gatten gerecht zu werden bemüht gewesen ist. Wie weit sie es hierin gebracht, vermögen wir nicht zu sagen. Rührend ist es, daß die Mutter mit ihren Söhnen Friedemann und Emanuel aus der ersten Ehe Bachs gleichzeitig Unterricht erhielt, sowie sie gemeinschaftlich mit seinen Söhnen bis in die letzte Zeit seines alternden Lebens hinauf an seinen Arbeiten selbstthätig Theil genommen hat.

So darf wohl mit Zuversicht angenommen werden, daß dieser neue Ehebund ein glücklicher, das innere Leben des großen Tonsetzers erfüllender gewesen sei, dem auch der Segen von oben nicht gefehlt hat. Denn Anna Magdalena gebar ihm in langer glücklicher Ehe dreizehn Kinder, darunter sieben Söhne, von denen indeß nur Johann Christoph Friederich, der sogenannte Bückeburger, geboren 1732, gestorben 1795, Kapellmeister des regierenden Grafen von Schaumburg-Lippe, und Johann Christian, der Mailänder oder Englische Bach, geboren 1735, gestorben 1782, ihren Vater überlebt haben und für die Kunst von Bedeutung gewesen sind.

In die seiner neuen Verbindung folgende Zeit, vermuthlich in das Jahr 1722,*) fällt eine Reise, welche Bach nach Hamburg unternahm, wo er den alten, nunmehr fast

---

*) Dies Jahr wird in den „Denkmälern verdienstvoller Deutschen" B. 4 S. 85 als das der Reise nach Hamburg genannt.

100jährigen Reinken, dem er in seiner Jugend von Lüneburg aus mit so andächtiger Bewunderung zugehört hatte, noch einmal sehen wollte.*) Der Hauptzweck seiner Reise mag wohl die Bewerbung um die damals erledigte Organistenstelle der dortigen St. Jacobikirche gewesen sein.

Während seines, wie es scheint, nicht ganz kurzen Aufenthalts zu Hamburg spielte er mehrmals auf den dortigen Kirchenorgeln, unter andern auch vor einem gewählten und zahlreichen Publikum länger als zwei Stunden auf der schönen Orgel der St. Katharinen-Kirche. Der alte Reinken, ungeachtet seiner neunundneunzig Jahre noch körperlich wie geistig frisch, war gegenwärtig. Er hörte ihm mit großer Aufmerksamkeit zu. Auf Verlangen der Anwesenden phantasirte Bach über den Choral: „An den Wasserflüssen Babylons" in langen und kunstvollen Variationen. Als er geendet hatte, trat Reinken zu ihm, und ihn umarmend sagte er zu ihm die denkwürdigen Worte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben; nun ich sehe, daß sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen." Reinken war stets eifersüchtig auf seinen Ruhm als Orgelspieler gewesen. Er hatte denselben Choral bei Antritt seines Amts in ähnlicher und zwar vorzüglicher Weise bearbeitet und als Muster für diese Art von Arbeiten und Choralbehandlungen im Stich herausgegeben. Um so mehr durfte Bach jene Aeußerung als eine ehrenvolle und aufrichtige Anerkennung von Seiten eines so ausgezeichneten Künstlers betrachten.

---

*) Johann Adam Reinken war nach Walther's musikal. Lexicon S. 517 am 27. April 1622 geboren und soll am 24. Novbr. 1722 gestorben sein.

Das Organistenamt an der St. Jacobikirche gehörte zu den sehr gut dotirten Stellen, so daß Bach mit seiner bereits zahlreichen Familie schon an sich wohl Veranlassung gehabt haben würde, deren Uebertragung zu wünschen. Vorzugsweise aber war wohl das Verlangen in ihm neu erwacht, in größerem kirchlichen Kreise und mit einem bedeutenderen und vorzüglicheren Orgelwerk wirken zu können, als dies ihm bisher zu Theil geworden war. Die Orgel zu St. Jacobi war dazumal eben von dem berühmten Orgelbauer Seitker von Grund aus neu erbaut worden. Bach hat sich noch in späteren Jahren mit lebhafter Freude seines Spiels auf diesem Werk erinnert, welches neben einer großen Zahl von Rohrwerken auch ein zweiunddreißigfüßiges Posaunen-Register besaß und dessen zweiunddreißigfüßiges Pedal-Principal, wie er versichert hat, das einzige dieser Größe von so guter Beschaffenheit gewesen sei, das er gehört habe. Es ist wohl mehr als erklärlich, daß ein so großer Orgelspieler wie Bach den dringenden Wunsch hegen mochte, ein solches Werk zu seiner Verfügung zu haben. Doch war es ihm nicht vergönnt, diese Stelle zu erhalten, ungeachtet sein Spiel außerordentliches Aufsehen erregt hatte. Wie es auch noch jetzt so häufig zu geschehen pflegt, waren Verdienst und Würdigkeit nicht die Kriterien, nach denen die reiche Stelle vergeben werden sollte. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte nur Bach sie erhalten können. Indeß bot eine Person von untergeordnetem Talent der Kirche für den Dienst eine gewisse Summe an Geld, welche Bach aus seinem spärlichen Einkommen nicht erübrigt hatte und daher auch darauf zu verwenden nicht im Stande war. Jener erhielt die Stelle. Gewiß mochte

es für Alle, denen die Kirche zu Hamburg am Herzen lag, eine traurige Erfahrung gewesen sein, als sie sehen mußten, daß ein Mann wie Bach jenes kirchliche Amt, für das er wie kein Anderer geeignet gewesen wäre, nicht erhalten konnte, weil er es nicht zu bezahlen vermochte.

Und doch müssen wir in diesem eigenthümlichen Umstande mit dankbarer Bewunderung jene weise waltende Vorsehung erkennen, welche, wie sie den großen Künstler von frühster Jugend an auf seiner dornenvollen Laufbahn so sichtbar seinem erhabenen Ziele entgegengeführt hatte, auch hier ihre schützende Hand über ihm hielt.

Sie hatte ihn für einen anderen Wirkungskreis aufgespart, in welchem er reicher, umfassender thätig sein sollte und konnte, als dies ihm in Hamburg wohl möglich geworden sein würde.

Uebrigens blieb das traurige Verfahren der Kirchenbehörde nicht ungerügt. Hilgenfeld (S. 27) erzählt, daß es grade um die Weihnachtszeit gewesen sei, als jener Stellenverkauf stattgefunden habe. Dies habe dem, seiner Gelehrsamkeit sowohl als seiner Kanzelberedtsamkeit halber berühmten Hauptprediger an derselben St. Jacobikirche, Erdmann Neumeister, Veranlassung gegeben, an die im Evangelio vorkommende Stelle von dem Gesange der Engel nach der Geburt Christi anknüpfend, die Bemerkung einfließen zu lassen, wie er gewiß glaube: „daß, wenn selbst von den Bethlehemitischen Engeln einer vom Himmel komme, der göttlich spiele und wolle Organist zu St. Jacob werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen.“

In der That war das Orgelspiel Bach's von einer ganz

eigenthümlichen und wunderbaren Weise. Wir werden darüber zu seiner Zeit ausführlicher berichten.

Offenbar war es ihm daran gelegen, wiederum seinem „Endzweck" näher treten und für die Organisation der Kirchenmusik wirksam sein zu können. Auch scheint es, daß er eine für seine häuslichen Verhältnisse gewiß sehr nothwendige Verbesserung in seiner Stellung zu erlangen gesucht habe. Die Gunst seines Fürstlichen Freundes konnte ihn nicht über den Mangel an kirchlicher Beschäftigung und über die naheliegende Sorge fortbringen, wie er seine starke Familie ernähren, seinen zahlreichen Kindern eine angemessene Erziehung zu Theil werden lassen könne.

Es ist nicht bekannt, ob er schon früher an die Thomas-Schule zu Leipzig und deren Cantorat gedacht habe. Nachdem ihm die Bewerbung in Hamburg fehlgeschlagen war, trat diese Aussicht um so mehr in den Vordergrund, als der damalige Cantor an der Thomasschule, der verdiente Kuhnau, seit lange kränklich, am 25. Juni 1722 gestorben war.

Doch war Bach von vorn herein keineswegs der Candidat der Stadtbehörde zu Leipzig gewesen.

Er scheint sich selbst erst spät um die sonst sehr gesuchte Stelle beworben zu haben.

Die Rathsacten „der Enge" zu Leipzig ergeben, daß es zunächst Telemann, der ausgezeichnete und fruchtbare Componist geistlicher und weltlicher Musiken, der Jugendfreund Händel's war, den man für das erledigte Amt Kuhnau's zu gewinnen gehofft hatte. Die im Anhange I. sub Nr. I. abgedruckten Protokolle vom 14. July, 11. und 13. August 1722 ergeben das Nähere hierüber,

sowie die Vorliebe, mit welcher diese Berufung in Leipzig betrieben wurde. Telemann, den der regierende Bürgermeister Hofrath Lange trotz Bach und Händel „den berühmtesten Componisten" nannte, hatte seine Probe abgelegt. Zwar hatte er erklärt, daß er nicht gesonnen sei, in den oberen Classen der Thomasschule, wie es das Amt des Cantors erforderte, mit „zu informiren"; jedoch hatte man sich mit ihm hierüber geeinigt, ja man war unter besonderer Rücksichtnahme auf ihn in den Concessionen noch weiter gegangen und hatte, ein für die damalige Zeit in der That ungewöhnliches Zugeständniß, nachgelassen, daß die Praesentation und die gratulationes, die sonst lateinisch geschehen waren, „nach Beschaffenheit jetziger Zeiten ohne Bedenken auch in deutscher Sprache statt haben könnten."

Doch ergeben die weiter dort abgedruckten Protokolle vom 23. November, 21. Dezember 1722 und vom 15. Januar 1723, daß Telemann die Stelle schließlich doch nicht angenommen hatte, daß neben den ferneren zahlreichen Candidaten für dieselbe zwar auch Bach genannt, vor Allen aber der Kapellmeister Graupner aus Darmstadt ins Auge gefaßt worden war, und daß erst, nachdem dieser erklärt hatte, seine Entlassung aus dem Dienste des Landgrafen von Hessen, seines Herrn, nicht erhalten zu können, auf Bach näher eingegangen und dieser mit dem Kapellmeister Kauffmann zu Merseburg und Georg Balthasar Schott aus Leipzig in engerer Wahl in Berathung gezogen wurde, wobei nicht unbemerkt blieb, „daß alle drei nicht würden informiren können." Leider bricht das Wahlprotokoll vom 9. April 1723 an der entscheidenden Stelle plötzlich ab, weil der Protokollführer,

wie die Akten ergeben, „in die Steuer Einnahme Stube" gehen mußte. Es scheint indeß beschlossen worden zu sein, daß die drei genannten Personen zur Probe zugelassen werden sollten, ferner, daß ihnen das Lehramt erlassen und ihnen die Bestellung eines Substituten für dasselbe nachgegeben werden könne. Endlich scheint es, als ob nach dem Ergebniß der Probe, zu welcher Bach seine schöne Cantate: „Jesus nahm zu sich die zwölfe" componirt hatte,*) dessen Anstellung nicht mehr zweifelhaft gewesen sei.

So wurde Bach nach Leipzig berufen und trat sein neues Amt am 1. Juni des nächsten Jahres an.

Wenn man einen prüfenden Rückblick auf die Thätigkeit des Meisters an dem Orte wirft, den er nun zu verlassen im Begriff war, so finden wir:

a. ein Zurücktreten seiner Thätigkeit als Tonsetzer auf dem Gebiete der geistlichen Musik und für den Gesang und ein Vorherrschen der Arbeiten für Kammer- und Concert-Musik.

b. Wir finden seine Wirksamkeit als Lehrer, die er in Mühlhausen begonnen und in Weimar fortgesetzt hatte,

---

*) Notiz Phl. Emanuel Bachs zu dem in Berlin befindlichen Autograph dieser Cantate.

Die in den Acten des Raths zu Leipzig VII. B. fol. 84 am Rande befindliche Notiz zu der Nachricht über die erfolgte Einführung Bachs in das Cantorat: „findet sich von einer Probe keine Nachricht" scheint hienach ungenau zu sein. Ueberall wird in den Rathsverhandlungen der abzulegenden Proben gedacht und wenn man dem dort so hoch angesehenen Telemann dieselbe nicht erlassen hatte, wird dies auch bei Bach nicht geschehen sein, dessen Bewerbung, wie die Protokolle ergeben, keineswegs mit besonderer Vorliebe unterstützt worden ist.

unterbrochen. Denn außer seinen Söhnen Friedemann und Emanuel, welche natürlicher Weise in der Schule ihres Vaters blieben, zu jener Zeit aber noch sehr jung waren, so wie außer der Unterweisung seiner jungen Frau ist nicht bekannt geworden, daß Bach dort Unterricht ertheilt habe.

Besondere Gründe hiefür sind nicht ersichtlich; daß ihn die Geschäfte seines Amts mehr als dies später in Leipzig der Fall gewesen, an der Annahme und Ausbildung von Schülern gehindert hätten, ist nicht wohl anzunehmen, denn seine Thätigkeit als Organist bei der Hofkirche war wohl in jedem Falle nicht übermäßig in Anspruch genommen und für die Kirchenmusik als solche hat er nichts geschaffen, was von Bedeutung gewesen wäre. Es scheint, als habe die glänzendere persönliche Stellung, welche er am Hofe seines Fürsten einnahm, dieses sein Hauptziel und Hauptstreben eine Zeitlang in den Hintergrund treten lassen.

Ebenso sind Zahl und Umfang seiner Compositionen aus der nicht eben kurzen Zeit von 5 Jahren, die er in Cöthen zugebracht, verhältnißmäßig nicht von Erheblichkeit. An Zeit und Muße kann es ihm nicht gefehlt haben. Dies erkennt man mehr als aus manchem Anderen daraus, daß er sich dort mit Dingen beschäftigt hat, denen doch nur eine untergeordnete Bedeutung beigemessen werden kann. Wir meinen die Anfertigung einer Spieluhr für das Schloß zu Cöthen, deren Walzen Choräle spielten.*)

Auffallend ist es jedenfalls, daß ein Mann, dem die Wirksamkeit für die Kirche und die Unterweisung der

*) Diese Spieluhr existirt noch auf dem Herzogl. Schlosse zu Nienburg a. d. S. Sie soll ziemlich schadhaft und jetzt in Reparatur befindlich sein.

„lernbegierigen Jugend“ so sehr am Herzen lag, einen so langen Zeitraum vorübergehen lassen konnte, ohne diesen Trieben in praktischer Weise Genüge zu leisten. Aber wir sehen die Thätigkeit Bachs mindestens nach der Richtung des Unterrichts hin nicht völlig unterbrochen.

Wir finden vielmehr grade aus dieser Zeit eine Anzahl von Werken, welche für die Unterweisung und die Uebung im Klavierspiel gesetzt, eben der Belehrung bestimmt waren. Hierher gehören:

a. Sechs kleine Präludien zum Gebrauch für Anfänger, in Cdur, Cmoll, Ddur, Dmoll, Edur und Emoll.

b. Fünfzehn zweistimmige Inventionen in Cdur, Cmoll, Ddur, Dmoll, Esdur, Edur, Emoll, Fdur, Fmoll, Gdur, Gmoll, Adur, Amoll, Bdur, Hmoll.

Bach hatte diesen folgenden Titel gegeben:

„Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Klaviers auf eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein mit zwo Stimmen rein spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch zugleich gute Inventiones nicht allein zu bekommen sondern auch selbige wohl durchzuführen, am Allermeisten aber eine cantable Arth im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen.“

Diese Inventionen waren von Anfang an nur zu Uebungen für Anfänger bestimmt und sollen theilweis während des Unterrichts den Fähigkeiten der Schüler entsprechend aufgesetzt sein. Sie sind daher wohl schon vor

Bachs Zeit in Cöthen entstanden. Später wurden sie mit der dem Meister eigenthümlichen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit überarbeitet, verbessert und so zu den schönen Tonstücken erhoben, als welche wir sie jetzt vor uns sehen. Freilich sollten sie auch in dieser vollendeten Form noch zur Uebung und weiteren Ausbildung im Unterricht dienen. Indeß unterliegt es keinem Zweifel, daß für diese weitere Ausbildung bereits ein nicht geringer Grad technischer Fertigkeit und künstlerischer Reife vorhanden sein mußte, um dem vollendeten Vortrage dieser Stücke gewachsen zu sein.

Die schließliche Redaction scheint im Jahre 1723 stattgefunden zu haben.

Zu derselben Zeit ist auch die Invention oder Fantasie in Cmoll entstanden, desgleichen die Fuge in Cmoll, welche besonders die zwei letzten Finger beider Hände in Anspruch nimmt und muthmaßlich geschrieben ist, um diese zu stärken und auszubilden.

In Cöthen scheint ferner der erste Theil des wohltemperirten Claviers, ursprünglich auch für die Unterweisung im Klavierspiel bestimmt, gesetzt worden zu sein, welcher in einer alten Abschrift die Zahl des Jahres 1722 trägt, des Jahres, welches auch Forkel (S. 55) als das seiner Entstehung bezeichnet. Einzelne Theile mögen indeß wohl schon in Weimar geschrieben worden sein.

Der vollständige Titel dieses ersten Theils lautet in der Handschrift Bachs:

„Das wohltemperirte Clavier oder Präludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, sowohl tertiam majorem oder ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem, re mi fa be-

treffend. Zum Nutzen und Gebrauch der lehr-begierigen musikalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden zum besonderen Zeitvertreib aufgesetzet und verferti-get von J. S. Bach. p. t. Hochfürstl. Anhalt Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen.“

Siebigke*) sagt, dies Werk sei von Bach an einem Orte geschrieben worden, wo ihm Unmuth, Langeweile und Mangel an jeder Art von musikalischen Instrumenten diesen Zeitvertreib abgenöthigt habe. Wenn dem so wäre, so würde, da es sich bei dieser Behauptung wohl nur um den in Cöthen entstandenen ersten Theil handeln kann, dies auf einer der Reisen geschehen sein, auf welcher er den Fürsten Leopold begleitet hat und wo jener Mangel an Anregung, Unterhaltung und an musikalischen Instrumenten wohl ab und zu hervorgetreten sein konnte.

Ueber dies Werk selbst uns auszusprechen behalten wir uns bis zu der weiteren Erwähnung des zweiten Theils vor, dessen Erscheinen in die Mitte der Leipziger Periode fällt. Hier sei nur bemerkt, daß Bach in allen seinen früheren und späteren Arbeiten, so auch hier eine große Menge von Correcturen und Ueberarbeitungen vorgenommen und dadurch die ursprüngliche Form, namentlich einzelner Stücke, wesentlich modificirt hat.

Auch in Bezug auf die Orgel hat er, wie für das Klavier, dem Unterricht vorgearbeitet. Das sogenannte Orgelbüchlein verdankt seine Entstehung der Zeit, die er in Köthen zugebracht. Es führt folgenden eigenhändig von Bach geschriebenen Titel:

*) Museum berühmter Tonkünstler S. 20.

„Orgel=Büchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

Autore
Joanne Sebast. Bach
p. t. Capellae Magistro
S. P. R. Anhaltini Cotheniensis."

Dies Büchlein enthielt 46 Choralbearbeitungen und war offenbar bestimmt, eine viel größere Zahl derselben aufzunehmen. Es findet sich nämlich auf jedem Blatte oben die Anfangsstrophe eines Chorals als Ueberschrift aufgezeichnet. Es ist jedoch das liniirte Papier keineswegs überall ausgefüllt und es wechseln daher leere und beschriebene Blätter. Es ergiebt sich daraus, daß Bach den Inhalt dessen, was er in dieser Weise bearbeiten wollte, vorher festgestellt hatte, und daß, je nach besonderer Veranlassung, die vorhandenen Bearbeitungen eingeschrieben worden sind. Muthmaßlich war das ganze Werk nur für seinen Privatgebrauch bestimmt, vielleicht vorzugsweise für seine Söhne geschrieben, indem er dasselbe ihnen und seinen Schülern als praktische Anweisung zur Choralbearbeitung zu geben beabsichtigte, ohne daß er durch ansteigende Schwierigkeiten einen wirklichen Lehrkursus hätte begründen wollen. So kurz diese Bearbeitungen gehalten sind, so erheben sie sich doch vermöge ihrer vollendeteren Gestaltung

weit über die in Arnstadt gesetzten Choralvorspiele. Wir finden in ihnen schon jene eigenthümliche Polyphonie vollständig ausgeprägt, welche jeder Stimme für sich ihren eignen Gesang zuertheilt. Der Cantus firmus ist vielfach in interessanter Weise durchgeführet. Der Reichthum der Ideen quillt von allen Seiten hervor und man erkennt mit jedem Blick, daß ein vollendeter Meister auf dem Instrument für dasselbe geschrieben hat.

Abgesehen von diesen Stücken gehört der Periode, welche Bach in Cöthen verlebt hat, noch eine Anzahl anderer Musikstücke an, welche, wenn nicht den auserlesensten Werken des Meisters zuzurechnen, doch unbestritten von großem Werthe sind.

Es sind dies:

1) Sechs Sonaten für Klavier mit obligater Violine, welche in der Zeit von 1718 bis 1722 entstanden sein mögen.

2) Neun Trios für Klavier mit Flöte- oder Violin-Begleitung, nämlich in es dur für Flöte und obligates Klavier, in g moll für zwei Flöten und Klavier, in c moll, e dur, f moll und c dur und g dur für Violine und Klavier und in a dur und h moll für Violine uud obligates Klavier.

3) Vier Concerte für den Flügel in d dur, c dur, f dur und d moll, mit Begleitung anderer Instrumente.

4) Sechs Sonaten oder Trios für zwei Klaviere mit obligatem Pedal in es dur, e moll, d moll, e moll, c dur, g dur, welche, wie Hilgenfeld und Forkel versichern, zunächst als Uebungsstücke für Friedemann Bach geschrieben waren, und zwar fürs Clavichord mit zwei

Manualen und Pedal, und welche, da dieser sich dadurch zum höheren Orgelspiel vorbereiten sollte, vollkommen orgelmäßig gesetzt sind. Forkel (S. 60) meint, daß die Zeit ihres Entstehens in das reiffste Alter Bachs falle und dies würde mit der letzten Zeit seines Aufenthalts in Köthen stimmen. Jedenfalls wäre, nach ihnen zu urtheilen, der bei Bachs Abgang nach Leipzig erst dreizehnjährige Friedemann schon damals ein nicht unbedeutender Klavierspieler gewesen. Diese Compositionen sind von hervortretender Schönheit.

Ferner:

5) Six concerts avec plusieurs instruments, dediés à Son Altes Royale Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandebourg etc. etc. par son très humble et très obéissant serviteur Jean Sebastien Bach, maître de chapelle de S. A. S. le Prince regnant d'Anhalt-Coethen. 1722.

1. Concerto primo à 2 Corni di caccia, 3 hautbois et bassono, Violino piccolo concertato, 2 Violini, una Viola e Violoncello col Basso continuo (f dur).
2. Concerto secondo à 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino concertato e 2 Violini, Viola e Violone in ripieno con Violoncello e basso per il cembalo (f dur).
3. Concerto terzo à 3 Violini, 3 Viole e 3 Violoncelli col basso per il Cembalo (g dur).
4. Concerto quarto à Violino principale, due flauti d'echo, 2 Violini, una Viola e Violone in ripieno, Violoncello e Continuo (g dur).
5. Concerto quinto à uno traversiere, Violino

principale, Violino et Viola in ripieno, Violoncello, Violone e Cembalo concertato (d dur).

6. Concerto sesto a due Viole da braccio, due Viole da gamba, Violoncello, Violone e Cembalo (b dur).

Daß durch diese Anführungen die musikalische Thätigkeit Bachs in Köthen nicht hat erschöpfend zusammengefaßt werden können, liegt auf der Hand. Doch wird das Angeführte genügen, um ein ungefähres Bild der Thätigkeit des großen Meisters aus diesem Abschnitte seines Lebens zu gewähren. An Gesangscompositionen scheint nur die erwähnte Cantate: „Durchlauchtigster Leopold" aus Köthen herzurühren.

VI.

Bach in Leipzig.

Bach war, wie wir gesehen haben, als Cantor an die Thomas-Schule zu Leipzig berufen worden und wurde in dieser Eigenschaft zugleich Musikdirector an den beiden Hauptkirchen daselbst, der St. Nicolai und der Thomaskirche,*) ebenso an der St. Petri- und der neuen Kirche. Er übernahm diese Stelle vom Jahre 1723 ab und blieb in ihr 27 Jahre, bis zu seinem Tode. Er stand im acht und dreißigsten Jahre und in der Blüthe seiner männlichen und geistigen Kraft.

Wohl mag es ihm schmerzlich gewesen sein, den Dienst eines Fürsten verlassen zu müssen, dem er mit so hoher persönlicher Verehrung zugethan war, und der ihn selbst in so besonderem Grade schätzte. Doch waren der Fortschritt, die Verbesserung in seiner äußeren Lage, der erweiterte und edle Wirkungskreis, die Gelegenheit und Veranlassung, Großes zu leisten, vor allem die ihm hier gegebene Möglichkeit, dem Lebenstriebe seiner ganzen künst-

*) Die Nicolai-Kirche war 1176 von Markgraf Otto gebaut, 1512 erweitert, 1525 eingeweiht. Die Thomas-Kirche war 1222 von Markgraf Dietrich mit dem Klosterbau zugleich vollendet worden. Im Jahre 1539 hatte in ihr Luther die erste evangelische Predigt gehalten.

lerischen Existenz, der Ausbildung und Erweiterung der Kirchenmusik in weitestem Maaße Genüge zu leisten, Beweggründe genug, um sich von der Annahme der Stelle nicht abhalten zu lassen, in der er mit ahnungsvollem Geiste den Schauplatz erkannt hatte, auf welchem seine volle Kraft sich entwickeln, von wo aus er die Bahn der Unsterblichkeit beschreiten sollte.

Bisher hatte er, wenngleich in ausgezeichneter Stellung, doch im Ganzen nur in kleineren Verhältnissen gewirkt, an kleinen Orten gelebt.

Leipzig bot ihm einen anderen Schauplatz geistiger Anregungen und erhöhten Strebens. Als Handelsplatz in Deutschland von größter Bedeutung, voll von Leben und Bewegung, wie Göthe sagt: „ein klein Paris, das seine Leute bildete,“ war es zugleich eines der ersten Sitze wissenschaftlichen Strebens. Die Universität und ihre Lehrer waren weit berühmt und angesehen. Die Stadt selbst, wiewohl dem Kurfürsten von Sachsen angehörig, hatte eine große Selbstständigkeit in der Verwaltung und Ordnung ihrer inneren Verhältnisse und bewegte sich in fast republikanischen Formen. Stolz und groß in ihrem ganzen Wesen übertrug sich die Bewegung ihrer inneren und äußeren Entwickelung auf alles, was ihr angehörig war, in ihren Strom mit hinein trieb.

So war es denn auch natürlich, daß ein Mann von dem hohen Geiste und dem erhabenen Streben Bachs seinerseits mit dem ihn umgebenden höheren Schwunge emporgehoben wurde.

Wohl hätte die Cantorstelle zu St. Thomas hochstrebenden und ehrgeizigen Planen für unerheblich gelten können.

Sie war dies weder nach ihrer Geschichte noch nach ihrem inneren Werth. Wäre sie es aber auch gewesen, so würde sie Bedeutung und Größe erlangt haben durch die Thätigkeit, welche Bach in fast unglaublichem Maaße in ihr entwickelte.

Ihm lag außer der Leitung der Musik in den genannten vier Kirchen die Unterweisung der Thomas-Schüler in der Musik ob. Unter diesen Schülern wurde eine gewisse Anzahl, durch verschiedene Legate mit Kost und Wohnung unterhalten, wofür sie „die Kirchenmusik bestellen, auch die Leichen begleiten und wöchentlich dreimal, Sonntags, Mittwochs und Freitags, durch die Gassen singen gehen mußten, da dann die Besitzer der Häuser etwas zu ihrer Sustentation mußten reichen lassen.“ *)

Schon das Kloster des heiligen Thomas, aus dem die Schule hervorgegangen war, hatte ein solches Alumneum gehabt, dessen Theilnehmer bei den gottesdienstlichen Feierlichkeiten den Gesang mit zu verrichten hatten. Als der Magistrat zu Leipzig im Jahre 1531 jenes Kloster an sich brachte, scheute er die mit der Erhaltung dieser Einrichtung verknüpften Opfer nicht. Denn er wußte wohl, welcher Werth der Verschönerung des Gottesdienstes durch Musik und Gesang beigelegt wurde. Luther selbst hatte dem katholischen Cultus zwar seine Auswüchse, das formelle und mechanische der Gottesverehrung abschneiden wollen. Aber die Musik sollte der Kirche erhalten werden. Er hatte daher darauf gedrungen, daß Gesang und Gesangsbildung in den Schulen gelehrt werde und „mochte einen Schullehrer, der

*) Anton Weizii verbessertes Leipzig. 1728. S. 46.

nicht singen konnte, gar nicht ansehen.“ „Scholam musicam,“ heißt es in der von Gesner ausgearbeiteten Schulordnung von 1733 Tit. VI. 51, „voluere Thomanam esse majores nostri, et quidquid in templis urbicis musicum est, per hujus alumnos transigi.“

So war die musikalische Richtung des Alumneum der Thomana bestimmungsmäßig mit dem inneren Wesen dieser Anstalt auf das engste verknüpft. Sie sollte vermöge der darauf gerichteten Einrichtungen und Ordnungen deren wissenschaftlicher Bedeutung nicht entgegen treten, vielmehr mit ihr Hand in Hand gehen.

Wohl hatte auch dies seine Bedenken. Dennoch waren die bedeutendsten unter den Rectoren aus der Zeit Bachs (Gesner, Ernesti) entschiedene Vertreter jener Richtung, und was in späterer Zeit F. W. E. Rost (bei der am 7. Mai 1822 stattgehabten Feier des sechshundertjährigen Bestehens der Thomas-Schule) ausgesprochen hat, das war auch von ihnen für richtig erkannt worden, war seit jeher leitender Grundsatz dieser Anstalt gewesen: „Vielfältig“, so sprach Rost sich an jenem festlichen Tage über diese Frage aus, „ist die Verfassung der Thomas-Schule getadelt worden, weil zugleich musikalische und wissenschaftliche Bildung hier erstrebt, und jeder dieser beigeordneten Zwecke durch den andern beeinträchtigt werde. Aber abgesehen von dem Vortheile und dem Genusse, der auch dem Aermsten einige Kunstbildung gewährt, abgesehen von dem Bedürfnisse der Stadt und dem Mangel eines bloß musikalischen Instituts, welches übrigens wissenschaftlichen Unterricht doch auch nicht entbehren könnte, liegt wohl die Unverträglichkeit eines Singe-Chors und einer gelehrten Schule von dem Umfange der

unsrigen in der Sache selbst, oder liegt sie in den Mängeln der Einrichtung? Gewiß, die hohe, die göttliche Kunst der Harmonie, die, selbst nur dem ernsten Forscher erreichbar, das Urtheil schärft, die Begierden läutert, die Gefühle heiligt, sie darf nicht als Feindin der Wissenschaft betrachtet werden, deren höchstes, freilich unerreichbares Ziel grade in der Erkenntniß vollkommener Harmonie besteht."

In diesem Alumneum waren die Mittel zu der musikalischen Wirksamkeit Bachs gegeben. Die Bestimmung desselben für die regelmäßige Ausführung der liturgischen und Figuralmusik in den Kirchen von Leipzig war das für ihn und seinen ferneren Lebensgang entscheidende Element. Der Chor befand sich zudem in den Händen und unter der Aufsicht des Lehrer-Personals und konnte daher sicherer und richtiger als die aufsichtslosen Currende-Chöre geleitet werden. Wie hohen Werth man auf die feste Ordnung und Vollzähligkeit des „Cori Musici" der Thomas-Schule legte, ergiebt sich am besten aus der Vorschrift der Schulordnung von 1723 Cap. VI. II., nach der die Aufnahme von Schülern in die Beneficien der Anstalt und ihre Beibehaltung in derselben von ihrer Anstelligkeit zur Musik abhängig gemacht und ihnen die Verpflichtung auferlegt werden sollte, 5 bis 6 Jahre dort zu bleiben, damit durch den häufigen Wechsel kein Nachtheil für die musikalischen Leistungen herbeigeführt werde.

Die Zahl der Alumnen hatte im Jahre 1552 zwei und zwanzig betragen. Zur Zeit Bachs war sie bis auf fünf und fünfzig gestiegen, welche außer der freien Wohnung im Schulhause den Mittags- und Abendtisch und selbst Geldunterstützungen erhielten.

Seit dem sechzehnten Jahrhundert hatten sich die Leistungen des Gesangs-Instituts der Thomas-Schule nicht nur in Sachsen, sondern weit über Deutschlands Grenzen hinaus eines Ruhmes zu erfreuen gehabt, welcher von nah und fern Zöglinge herbeiführte. Mit weiser Fürsorge hatte der Rath zu Leipzig seit langer Zeit darauf gesehen, daß das Cantorat mit Männern besetzt werde, die in ihrem Fache anerkannte Meister, zugleich die erforderliche wissenschaftliche Tüchtigkeit in sich trugen. Sethus Calvisius*) (1594 bis 1615), Johann Herrmann Schein (1615 bis 1630 oder 31), Tobias Michaelis (bis 1657), Sebastian Knüpfer (bis 1676), Johann Schelle (1677 bis 1701), endlich Kuhnau (bis 1722) waren die bekannten, in ihrer Zeit zum nicht geringen Theil berühmten Vorgänger J. Seb. Bachs gewesen. Sie hatten das Institut zu einer Höhe erhoben, daß viele Jünglinge aus fremden Ländern, insbesondere protestantischen, aus Preußen, Ungarn, Polen, Dänemark und Schweden nach Leipzig kamen, um neben dem wissenschaftlichen auch an dem musikalischen Unterrichte in der Thomas-Schule Theil zu nehmen, welcher die Verherrlichung des Gottesdienstes zum Zweck hatte.**) Vorzüglich war es Kuhnau gewesen, der darauf hingewirkt hatte, daß die beiden hie und da miteinander in Widerspruch tretenden Elemente des wissenschaftlichen und musikalischen Unterrichts vermittelt, der Kunst aber die ihr erforderliche Stellung in der Anstalt gesichert werde.

*) In einer Gedächtnißrede, welche Friedr. Wilh. Ehrenf. Rost auf Sethus Calvisius (am 31. Dec. 1805) gehalten hat, werden als dessen Vorgänger aufgeführt: „Johann Vrban circa annum 1439. Georg Rau s. Rhaw c. a. 1520. Wolfgang Jünger, ab a. 1536—1540."

**) Stallbaum. Geschichte der Thomas-Schule. 1839. S. 63. 64.

So war das Cantorat der Thomas-Schule zu Leipzig in der That eine Stelle, deren hervortretende und eigenthümliche Bedeutung, auch wenn sie in mancher Hinsicht als eine untergeordnete angesehen werden konnte, und zumal von dem Rathe zu Leipzig wirklich als solche betrachtet worden zu sein scheint, keineswegs zu unterschätzen war und welche, abgesehen von ihrem pecuniären Werth, grade für einen Mann wie J. S. Bach vorzugsweise geeignet sein mußte. Es ist dies besonders deshalb hervorzuheben, weil so oft die Ansicht ausgesprochen worden ist, als ob jene Stellung Bachs in Bezug auf seine außerordentlichen künstlerischen Leistungen eine verhältnißmäßig geringe gewesen sei. Sie war dies nur in dem büreaukratischen Dünkel und in den pedantischen Ueberzeugungen einzelner Personen. In jeder materiellen Hinsicht aber war sie es so wenig, daß es im Gegentheil sehr wohl begreiflich ist, wie ein Mann von Bachs Charakter, seiner Vergangenheit, seinem Streben und ganzen Wesen, sich dieselbe als eigentlichen Lebenszweck hat wünschen müssen und in ihr mit Vorliebe und Befriedigung hat verbleiben können. Denn nicht die äußeren Vortheile allein sind es, welche die Größe und Vorzüglichkeit künstlerischer Verhältnisse bedingen. Die inneren Vorzüge vor Allem geben denselben ihre Weihe.

Das Cantorat zu Leipzig war es, welches Bach zu dem werden ließ, was er uns und der Nachwelt geworden ist. Durch jenes Cantorat erst ist ihm jene große Richtung möglich gemacht worden, deren Elemente seit dem Beginn seiner Entwickelungsstadien in ihm lebten und deren Erzeugnisse wir jetzt mit Freude und Stolz die unsern nennen.

Die dienstlichen Obliegenheiten der Lehrer an der Thomas-Schule, in deren Kreis Bach mit dem Bewußtsein

einer großen und ernsten Lebensaufgabe eingetreten war, waren bis dahin durch Statuten geregelt gewesen, welche 1634 festgestellt, grade im Jahre seines Amtsantritts durch eine erneuerte Schulordnung im Wege der Revision den veränderten Bedürfnissen entsprechend neu geordnet worden waren. Obschon Bach diese Schulordnung späterhin nicht als für sich verbindlich hat anerkennen wollen, so ist nach ihr doch wohl in allen wesentlichen Punkten verfahren worden. Wir finden darin die ersten Collegen unsers Meisters

M. Joh. Heinrich Ernesti als Rector,
Christian Ludovici als Conrector,
M. Carl Friedrich Petzold als Tertius,
Christoph Schmied als Quartus,
Johann Döhnert als Quintus,
Johann Friedrich Brensicke als Sextus,
Christian Dittman als Septimus

mit ihm gemeinschaftlich verzeichnet, und es ergiebt sich daraus zugleich, daß der Cantor in der Rangordnung der Lehrer nach dem Rector und Conrector der zunächst folgende und daher den übrigen wissenschaftlichen Lehrern gegenüber keineswegs in eine zurücktretende Stellung gesetzt war. Derselbe hatte, was seinen Dienst in der Schule betrifft, zunächst neben den allgemeinen Obliegenheiten der Lehrer mit dem Rector, dem Conrector und dem Tertius abwechselnd je eine Woche lang die Inspection der Schule zu übernehmen, deren ausgedehnte Verpflichtungen ihn während dieser Zeit von des Morgens um 5 Uhr (im Winter von 6 Uhr ab) in Anspruch nahmen. (Cap. IV. der Schulordn. v. 1723.)

Seine übrigen Hauptpflichten waren in dem „vom Amte des Cantorat, so viel die Musik betrifft“ handelnden Capitel V, wie folgt, bestimmt.

a. „Demnach aus dieser Schule die Music in denen Stadtkirchen, wie auch auf Hochzeiten und Begräbnissen bestellet wird,“ so hatte der Cantor den Unterricht in der Musik nöthigenfalls, zumal bei den talentvollen Knaben privatim zu ertheilen.

b. Die musikalischen Zöglinge wurden in zwei Haufen getheilt, die Anfänger zur Information dem Septimus unter des Cantors Aufsicht übergeben, der „Coetus superior“ aber sollte von diesem selbst geleitet werden.

c. „In den Kirchen da die Music gehalten wird, soll der Cantor sowohl an Sonn als Festtagen zu rechter Zeit und zwar in den beiden Hauptkirchen präcise Morgens um 7 Uhr, Nachmittags aber ein Viertel nach 1 Uhr den Anfang machen lassen, wobei in der Früh-Predigt der Glaube (das Glaubensbekenntniß, Credo), wie es gebräuchlich, zu rechter Zeit gesungen werden soll. Auch hat er jederzeit die Musik auf eine, dem Gottesdienst gemäßige und der ganzen Gemeinde erbauliche Weise einzurichten.“

d. Die Coetus Musici sollten nicht nur „in den beiden Kirchen zu St. Nicolai und St. Thomae von dem Cantore an Sonn- und Festtagen wechselweise besuchet, sondern auch ein gewisser Numerus von 8 in der Music geübten Schülern nebst einem Präfecto in die Neue, und 4 andere ebenfalls nebst einem Präfecto in die Peterskirche geschickt, die Coetus aber für die Kirchen Musik so eingetheilt werden, daß die im Singen noch nicht geübten Schüler in der Kirche durch solche aus dem ersten Coetus unterstützt würden.“

e. Der Cantor hatte den Choralgesang in der Kirche und bei den Leichenbegängnissen mit dem ersten Coetus

(neben dem er, wie wir sehen werden, hergehen mußte) zu leiten, zu intoniren und zu secundiren, er mußte (mit dem Conrector und den übrigen Lehrern) stets während des Gottesdienstes in der Kirche anwesend sein und dafür sorgen, daß der Chor sich nicht zerstreue, sondern beisammen bleibe, überhaupt nach Maßgabe der Ordnung des Chori Musici bei dem Gottesdienst (Cap. XIII der Schulordnung) beaufsichtigt werde.

f. „Bei denen Leichenbegängnißen*) sollte er sich des seeligen Herrn Luthers, wie auch andrer in denen Kirchen dieser Churfürstlichen Sächsischen Landen eingeführten geistreichen Lieder gebrauchen, und wenn jemand insonderheit einige Gesänge zu singen begehrte, hierfür über andre seine Gebühr nichts fordern, noch daß solches gefordert werde, verstatten. Würde aber jemand verlangen solche Lieder bei

---

*) Ueber die Leichen-Begängnisse in der Stadt Leipzig bestand ein besonderes Reglement, welches unterm 3. März 1721 zu Dresden festgesetzt und daher während der Amtszeit Bachs in Gültigkeit war. Dasselbe setzte fest:

1) Daß zu Gedächtniß-Predigten, welche nur bei Personen von besondrer Distinction stattfinden sollten, Sr. Majestät Special-Erlaubniß erforderlich sei.

2) Leichen-Predigten mit der ganzen Schule waren erlaubt.

3) Die Gedächtniß-Predigten sollten präcise 2 Uhr mit Singen angefangen werden, bei den Leichen-Predigten aber „es ohnfehlbar um 1/2 2 Uhr Nachmittags geschehen, auch auf beyderlei Arth vom Prediger auf die Leidtragenden nicht länger gewartet werden."

4) „Diejenigen, welche die Gedächtniß u. Leichen-Predigten zu verrichten, dahin angewiesen werden, Daß weile doch ohne dem die Lieder u. Lebenslauf viel Zeit weg nehmen, die Predigt nicht über eine Stunde waehren u. die bißhero eingeschlichnen überflüßig großen Lobsprüche auf eine christlichen gewißenhafte Art gemäßigt werden sollen."

Aus dem Archiv der Thomas-Kirche.

der Procession figuraliter (d. h. als Cantate oder Motette) musiciren zu lassen, soll der Cantor darinnen nicht einem jeden willfahren, sondern allein denenjenigen, welche in einem vornehmen Ehrenstande gelebet, oder sonsten Kirchen und Schulen gedienet, ihnen etwas vermacht oder gute Beförderung erwiesen."

g. Er hatte endlich von den Musikalien und Instrumenten das Inventarium zu führen und für deren gute Aufbewahrung und Instandhaltung zu sorgen; ferner die Organisten und anderen Musikanten der zwei Hauptkirchen zu beaufsichtigen, auch darauf zu sehen, daß wenn die Knaben sich zu den Umgängen vorbereiten mußten, die Zeit so beschränkt werde, daß dieselben bei den übrigen Studien keine allzugroße Versäumniß hätten.

Welche Besoldung der Cantor für diese zahlreichen Functionen erhalten sollte, läßt sich leider mit völliger Gewißheit nicht bestimmen. In den Anstellungsacten des Raths zu Leipzig wird stets darauf verwiesen, daß der Cantor erhalten solle, was seinen Vorgängern gereicht worden. Die erste Bewilligung ist aber nicht zu ermitteln gewesen.

Der wesentlichste Theil der Einnahmen bestand in Accidentien.

Wir wissen, daß der Cantor außer freier Wohnung und freiem Brennholz

a. an fixirtem Einkommen

1. vierteljährlich 21 Thlr. 21 gGr., also jährlich 87 Thlr. 12 gGr.,
2. 16 Scheffel Korn erhielt.
3. In den Rechnungen findet sich ferner ein Holz= und

Lichtgeld von 13 Thlr. 3 gGr. als dem Cantori der Thomasschule gezahlt, verzeichnet.

4. erhielt er jährlich aus den Zinsen eines Legats von 1000 Thlr. am 31. October „am Reformationsfeste Lutheri" 1 Thlr. 8 gGr.*)

b. aus unbestimmten Einnahmen

5. An den Leichenbestattungsgeldern, welche die Lehrer zu jener Zeit direct bezogen, nahm er nach einem gewissen Verhältniß Theil. Er erhielt nemlich von den „funeribus generalibus", mit denen der ganze Cötus ging, 1 Thlr. 18 gGr.

Wenn eine Motette vor den Häusern, ehe die Leiche abgeführt wurde, verlangt ward, 1 Thlr.

Von einer „großen halben Schule" mit dem Coetus musicus erhielt er 1 Thlr. 1 gGr. 6 Pf., von der „kleinen halben Schule" 4 gGr., von der „Viertelsschule" 6 Pf.**)

6. Von jeder Brautmesse 1 Thlr.***)

---

*) Bericht des Superintendenten Deyling vom 8. October 1733. Archiv der Thomas-Kirche.

**) Schulordnung Kap. VIII § 4 u. 5. Da beispielsweise nach einer der eingesehenen Rechnungen (freilich in späterer Zeit) in einem Jahre bei Leichenbestattungen 56 große,
73 große halbe,
150 kleine
403 viertels } Schulen
verwendet worden waren, so würde der Cantor hievon über 200 Thlr bezogen haben.

***) Schulordnung Art. V § 5. Auch das Einkommen aus diesen Brautmessen kann nicht unerheblich gewesen sein, da ausweislich einer alten, im Archiv der Thomaskirche vorgefundenen Notiz im Durchschnitt der Jahre 1735/38 dort und in der Nicolaikirche 266 Brautpaare jährlich getraut worden sind.

7. Bei der Austheilung des Musikgeldes, das gesammelt wurde, fiel auf den Cantor nach Abzug von 2 fl. 10 gGr. für den Rector, den Chorpräfecten und den Callfactor:
   a. zwischen Michaelis und Ostern 1/11,
   b. zwischen Ostern und Michaelis 1/10 der Gesammteinnahme.

Ob und welche sonstigen Accidentien ihm z. B. bei Taufen 2c. zufielen, ist schwer zu bestimmen. In jedem Falle wird die Besoldung eine gute und selbst für die starke Familie Bachs den Umständen nach und bei mäßigen Ansprüchen eine sehr zufriedenstellende gewesen sein, zumal wenn die Gelegenheit mit in Anschlag gebracht wird, durch Annahme von Schülern, sowie durch Composition von Musikwerken sich Nebeneinnahmen zu schaffen. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir aus den von uns eingesehenen Rechnungen entnommen haben, daß diese Besoldung seit jener Zeit nicht erhöht, nur fixirt worden ist. Sie beträgt in dieser Weise jetzt 825 Thlr. neben freier Wohnung und wird zur Zeit Bachs nur etwa um so viel geringer gewesen sein, als die Accidentien nach Verhältniß der damals geringeren Bevölkerung weniger eingetragen haben werden.

Jedenfalls hatte Bach seine äußere Lage bei Uebernahme dieser Stelle pecuniär wesentlich verbessert, auch wenn er für den Substituten, der für ihn den Unterricht in den oberen Klassen zu übernehmen hatte, ein muthmaßlich geringes Aequivalent zu zahlen hatte. Reichthümer konnte er freilich, auch bei sparsamer Einrichtung, nicht sammeln.

Nachdem alle äußeren Verhältnisse geordnet waren und Bach seine Entlassung aus Cöthen erhalten hatte,

fand seine Einführung in das neue Amt statt. Die hierüber aufgenommenen Verhandlungen sagen folgendes:*)

„Den 5 May 1723.

„Erschien Hr. Johann Sebastian Bach, bisheriger Kapellmeister am Hochfürstl. Anhalt-Cöthenschen Hofe, in der Rathsstube, u. nachdem er sich hinter die Stühle gestellt, proponirte Dr. Cons. Reg. D. Lange, daß sich zum Cantoren Dienste bey der Schule zu St. Thomae zwar unterschiedene gemeldet. Weil Er aber vor den capabelsten darzu erachtet worden; So hätte man ihn einhellig erwehlet u. solte Er von dem hiesigen Superintendenten praesentiret, auch ihm dasjenige gerichtet werden, was der verstorbne Hr. Kuhnau gehabt.

Ille. Dankte gehorsamst, daß man auf ihn reflexion machen wollen u. verspräche alle Treue u. Fleiß.

Eodem.

Wurde auf E. E. Hober Raths Verordnung dem Hrn. Superintendenten Deyling**) von mir vermeldet, daß der

---

*) Rathsacten zu Leipzig VII. B. 117 Vol. II S. 220.

**) Der Superintendent zu Leipzig war eine Person, welche in den kirchlichen Verhältnissen von Sachsen von der größten Bedeutung war. Zur Superintendentur gehörten außer den dort befindlichen Kirchen nicht weniger als 32 auswärtige Ortschaften.

Deyling selbst war erst zwei Jahr in diesem Amte, dem er über 30 Jahre mit Auszeichnung vorgestanden hat. Seine am 13. August 1721 erfolgte Investitur war in einer Feierlichkeit erfolgt, welche der bei Einsetzung eines Kirchenfürsten wenig nachstand. Der Oberhofprediger zu Dresden als der erste evangelische Geistliche des Landes führte ihn in sein Amt ein und der Rath, die Universität so wie die sämmtlichen Diöcesan-Geistlichen waren anwesend.

Die kirchliche Feier begann um 8 Uhr Morgens nach folgender Ordnung:

bisherige Hochfürstl. Anhaltische Capellmeister zu Cöthen, Hr. Johann Sebastian Bach zum Cantoren bey der

---

1. Kyrie.
2. Gloria in excelsis.
3. Nobiscum.
4. Anstatt der Epistel Ezech. 30, 1—20 incl.
5. Es wolle Gott uns gnädig sein.
6. Anstatt des Evangelii Matth. 25, 14—30 incl.
7. Musik.
8. Glaube.
9. Predigt. Vor dem Vaterunser: „Nun bitten wir den heilgen Geist."
10. Nach der Predigt: Veni sancte spiritus.
11. Actus investiturae.
12. Unter denen gratulationibus:
    Herr Gott, dich loben wir.
    Music.
    Nun lobe den Herrn, meine Seele.
    Nun freut euch, liebe Christengemein.
13. Collecte u. Seegen.
14. Nun danket alle Gott.

Daß nach dieser langen gottesdienstlichen Handlung die leibliche Stärkung in Form einer wohlbesetzten Tafel nicht fehlen konnte, liegt auf der Hand. Wir fügen für diejenigen unserer Leser, deren Interesse für die culinarischen Genüsse des Lebens nicht abgestumpft ist und der allgemeinen Merkwürdigkeit wegen das Menu jener Tafel bei.

Das Diner theilte sich ein in:

„I.

eine Tafel vor 24 Personen

(die hohe evangelische Geistlichkeit, der Rath, Rector Magnificus.)

zum ersten Gang.

1. Eine Wildprets Pastete auf der Schüßel.
2. Eine Potage mit angeschlagenen Rebhühnern.
3. Große Forellen (gesotten).
4. Pörsche mit der Butterbrüh, Birangen, Bistazien, Merettig.
5. Hamburger Fleisch u. Bohnen darzu.

Thomas Schule allhier einhellig erwehlet worden, welches man Ihme zu notificiren der Nothdurft zu sein erachtet,

---

6. Zwei Schöpskeulen mit Sateller Brüh.
7. Zwei Krebstortte.

NB. Es muß ein Riß gefertiget werden, wie die Speisen u. Confitüren zu setzen.

zum andern Gang.

1. Schweinsrücken mit 6 Fasanen belegt.
2. Ein gantz Reh gebraten.
3. Schweinskopf mit Rindszunge belegt.
4. Allerhand Sallats.
5. Babtiß Tortten 2 Stück.

II.

Drei Tafeln vor die Herrn Geistlichen, jede Tafel zu 24 Personen, thut 72 Personen.

(zu dieser erheblich geringeren Tafel sind nur je 6 Schüßeln vermerkt.)

III.

Ein Köstgen

Vor die Frau Superintendentin.

auf 6 Personen.

1. Ein Trütt Hühner Pastet.
2. Eine Rehkeule mit 2 Rebhühner gebr.
3. Forellen gesotten.
4. Johannesbeer Tortte.

IV.

Vor die Musikanten. (12 Personen.)

vier Schüßeln.

V.

Vor die Aufwärter.

32 Personen.

Auch 4 Schüßeln.

(Müßen vor angehendem Convivio gespeiset werden.)

Außerdem waren an Confect 30 Stück Mandeltorten, 30 Krafttorten, 30 Schälchen Confect u. 80 Stck. Krafttorten vor die Herrn Geistlichen (deren 65 anwesend waren) ferner „Vor die Frau Deylingin 1 Korb Confect, 1 Mandeltorte, 1 Krafttorte und Obst" erforderlich gewesen.

damit er wegen der Präsentation u. sonsten alles zu veranstalten belieben möchte.

Ille. Dankte vor die beschehene Notification u. würde er die Präsentation u. alles nöthige zu besorgen nicht unterlaßen.

Eodem.

Item dem Herrn Pastori bei der Thomas Kirche, H. Weisen gleichfalls Notification von der beschehenen Wahl Hr. Johan Sebastian Bachs zum Cantoren bey der Schule zu St. Thomae, welcher sich darvor schuldigst bedanket u. allen Seegen darzu wünschet."

Es hat darauf Bach folgenden:

„Des Cantoris bey der Thomas Schule Revers" *) unterzeichnet, welcher die Grundlage seiner Anstellung für die lange Amtsdauer gebildet hat, in der er sein Amt verwaltet hat.

„Demnach E. E. Hochw. Rath dieser Stadt Leipzigk mich zum Cantorn der Schule zu St. Thomas angenommen u. einen Revers in nachgesetzten Punkten von mir zu vollziehen begehret, nehmlich:

Getrunken wurden

3 Eymer u. 6 Kannen Rheinwein,

1 Eymer alter Rheinwein,

2 Faß Wurzner Bier,

3/8 Faß Lobgünner Bier."

Die ganze Feierlichkeit, an der die Stadt lebhaften Antheil genommen zu haben scheint, war sehr sorgfältig vorbereitet, insonderheit auch Militär zur Besetzung der Kirchenthüren und Aufrechthaltung der Ordnung requirirt.

Aus den Rathsacten der Enge zu Leipzig v. J. 1721.

*) loc. citat. fol. 221.

1. Daß ich denen Knaben in einem erbaren eingezogenen Leben u. Wandel mit gutem Exempel vorleuchten, der Schulen fleißig abwarten u. die Knaben treulich informiren

2. Die Music in beyden Haupt Kirchen der Stadt nach meinem besten Vermögen in gutes Aufnehmen bringen,

3. E. E. Hochweisen Raths allen schuldigen Respect u. Gehorsam erweisen u. deßen Ehre u. Reputation aller Orten bestermaßen beobachten u. befördern, auch so ein Herr des Raths die Knaben zu einer Music begehret, ihm dieselben ohnweigerlich folgen laßen, außer diesem aber Denenselben auf das Land zu Begräbniße oder Hochzeiten ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters u. der Herrn Vorsteher der Schule Vorbewußt u. Einwilligung zu reisen keineswegs verstatten.

4. Denen Herrn Inspectoren u. Vorstehern der Schule in allem u. jedem was im Nahmen E. E. Hochw. Raths dieselbigen anordnen werden, gebührend Folge leisten.

5. Keine Knaben, welche nicht bereits in der Music Fundament geleget, oder sich doch darzu schicken, daß sie darinne informiret werden können, auf die Schule nehmen, auch solches ohne deren Herrn Inspectoren u. Vorsteher der Schule nicht thun.

6. Damit die Kirche nicht mit unnöthigen Unkosten beleget werden möge, die Knaben nicht allein in der Vocal- sondern auch in der Instrumental-Music fleißig unterrichten.

7. In Beibehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, daß sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen sein möge, damit sie nicht opernhaftig

herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht ermuntern.

8. Die Neue Kirche mit guten Schülern versehen.

9. Die Knaben freundlich u. mit Behutsamkeit tractiren, daferne sie aber nicht folgen wollen, solche moderat züchtigen oder gehöriges Orts melden.

10. Die Information in der Schule u. was mir sonsten zu thun gebühret, treulich besorgen.

11. Und da ich solche selbst zu verrichten nicht vermöchte, daß es durch ein ander tüchtiges Subjectum ohne E. E. Hochw. Raths oder der Schule Beytrag geschehe, veranlaßen.

12. Ohne des regierenden Bürgermeisters Erlaubniß mich nicht aus der Schule begeben.

13. In Leichen Begängnißen jederzeit wie gebräuchlich so viel möglich bey u. neben den Knaben hergehen.

14. Und bey der Universität kein Officium ohne E. E. Hochw. Raths Consens annehmen solle u. wolle.

Als versichere u. verpflichte ich mich hiemit u. in krafft Dieses, daß ich diesem allen wie obsteht treulich nachkommen u. bey Verlust meines Diensts darwider nicht handeln wolle.

Zu Urkund habe ich diesen revers eigenhändig unterschrieben u. mit meinem Petschaft bekräftiget. So geschehen in Leipzig den 13. Augusti 1722.

Dergl. hat Hr. Johann Christian Bach am 5. May 1723 unterschrieben u. besiegelt."

Man erkennt unschwer, daß der obige Revers, dessen Ausfertigung mit der Unterschrift Bachs sich nicht hat auffinden lassen, schon ein Jahr vorher für Teleman festgestellt

worden war. Daß die Registratur unter demselben Bach den Vornamen Christian gab, beruhte offenbar auf einem Irrthum des Oberstadtschreibers, der die Expedition der Sache zu besorgen gehabt hatte.

Darauf erfolgte am 1. Juni desselben Jahres die feierliche Einführung des neuen Cantors in das von ihm übernommene Amt.

Wenn schon unser Bericht von Actenstücken überfüllt ist, deren Werth je nach der Art und Weise, wie man sie betrachtet, für relativ gelten kann, so müssen wir diese Zahl doch durch den Bericht noch vermehren, welcher über den Act der Einführung an den Stadtrath erstattet worden ist. Denn es scheint uns ein gewisses Interesse in den eigenthümlichen Förmlichkeiten zu liegen, unter denen der große Tondichter in sein neues Amt eingetreten ist.

Am Tage vorher „den 30. May, als am 1. Sonntag nach Trinitatis" hatte er „mit gutem Applause in Leipzig seine erste Musik aufgeführt." *)

Am nächsten Tage folgte „Cantoris zu St. Thomae Introduction." **)

Den 1. Juni 1723.

Hat E. E. Hochw. Rath dieser Stadt den neuen Cantoren, Hrn. Johann Sebastian Bachen in der Thomas Schule gebräuchlicher Maßen vorstellen u. introduciren laßen, auch zu dem Ende Herrn Baum. Gottfried Conrad Lehmann, als Vorsteher jetzt gemeldeter Schule, u. mich, den

*) Leipziger Universitäts-Geschichte von Coerner 1723 Th. 5 S. 514. Da es sich offenbar um eine Musik in der Kirche gehandelt hat, so ist die Bemerkung wegen des „guten Applauses" schwer zu erklären.

**) loc. cit. fol. 236.

OberStadtschreiber, dahin abgeordnet, allwo wir unten von dem Herrn Rectore M.' Ernesti excipiret u. in das obere Auditorium geführet worden, in welchem der Pastor bei der Thomas Kirche, Herr Lic. Weiß sich bereits befand u. uns meldete, wie der Herr Superintendent D. Deyling mit Ueberschickung der an ihn dießfals ergangnen Consistorial Verordnung Ihm seine Vocat. aufgetragen, als versammelten sich hierauf in solchem Zimmer die sämmtlichen SchulCollegen u. ließen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also daß oben Herr Lic. Weiß, neben Ihm Herr Baum. Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn SchulCollegen der Reihe nach saßen, Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach deßen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermaßen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesnen Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei, als daß derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleißig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wißenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule

in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnos u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschloßen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst zu geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es ließ aber Herr Lic. Weiß sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor der Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er eine Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, daß diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei," welches bei E. E. Hochw. Rath erinnert werden müße, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weiße, daß Er solches nicht gewußt u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, daß derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit Versprechen, daß er denselben mit aller Treue u. Fleiß abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, daß man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschloßen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfals mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen ließ, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, daß der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weißen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müße aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle dahero es morgen bey der Session gedenken u. müße hierunter ein andersmahl eine gewiße Abrede genommen werden, Hätte E. E. Hochw. Rath in dergleichen Fällen ein anderes hergebracht, wäre selbigem nicht zu verdenken, daß Er sich darbey zu verhalten suche.

Carl Friedrich Manser
Ober-Stadt-Schreiber.

Nota. Als gleich bey unserm Eintritt Hr. Lic. Weiß uns vermeldete, wie von Hrn. Superintend. Ihm den neuen Cantorem einzuweisen aufgetragen worden, u. wir ihm, wie es diesfals anders gehalten worden, vorstelleten, So ließ Er sich vernehmen, daß Er es auch dabey laßen wolle, u. dennoch ist obiges von ihm geschehen."

Die Kirchenbehörde in Leipzig hatte, wie wir aus obigem Berichte ersehen, bei dieser Gelegenheit den Versuch nicht unterdrücken können, in das weltliche Amt des Stadtraths überzugreifen. Dieser wußte sein Recht mit Festigkeit zu vertreten. Wir geben den weiteren Verlauf dieser für das Cantorat der Thomasschule nicht unwichtigen Streitsache, in welcher Deyling eine vermittelnde und versöhnliche Stellung einnahm, unter Nr. 2 des Anhangs I.

So war Bach in sein neues Amt eingeführt worden.

Nachdem wir die äußeren Verhältnisse seines Eintritts in dasselbe geschildert, wird es an der Zeit sein, desjenigen Theils der von ihm übernommenen Amtspflichten zu gedenken, der für die Geschichte seines Lebens und der Entwickelung seiner höchsten künstlerischen Thätigkeit der weitaus bedeutendste ist, wir meinen seine Pflichten für die Kirche und die gottesdienstlichen Verrichtungen in derselben.

Bei dieser Gelegenheit sei vorab bemerkt, daß Bach, der als Cantor und Musikdirector an den vier Hauptkirchen Leipzigs den Organisten der letzteren vorgesetzt war, in diesem Dienste vorfand:*)

an der Kirche zu St. Thomas den Christian Gräbert,
an der neuen Kirche Balthasar Schott,
an der St. Nicolaikirche Johann Gottlieb Görner.

Später wurde bei Gräbert's Abgange im Jahre 1730 Görner Organist zu St. Thomas und es trat Johann Schneider an seine Stelle.

In demselben Jahre wurde Gotthilf Gerlach zum Organisten an der neuen Kirche an Schott's Stelle ernannt.

---

*) Acta der Superintendentur Leipzig.

Die Ordnung des Gottesdienstes in den beiden Hauptkirchen, deren Musik Bach vorzugsweise selbst zu leiten hatte, war nun folgende:*)

A. In der Kirche zu St. Niclas.

a. Sonntag. Früh-Gottesdienst. An jedem Sonn- und Festtage wurden ½7 Uhr die aus der römischen Kirche beibehaltenen Horae gesungen, worauf der Gottesdienst (im Sommer und Winter) um ½8 Uhr begann.

Die Kirchenmusik wechselte mit der St. Thomas-Kirche, fand also an jedem Sonntage in einer oder der anderen der beiden Kirchen statt.

Die Liturgie bestand aus

1) einem Präludium.

2) einem Motettus oder Hymnus an Festtagen.

3) Dem Kyrie; (wenn Musik war, wurde es musicirt.)

4) Dem Gloria in exc. etc. wie ad 3.

5) einem Präludium.

6) Der Herr sei mit euch!

7) einem Präludium und Lied oder Musik.

8) Der Epistel vor dem Altar gelesen.

9) einem Präludium und Liede.

10) Dem Evangelium, vor dem Altar gelesen.

11) Einem Präludium und dem Glaubens-Bekenntniß.

12) Der Predigt und dem Kanzellied.

---

*) Albrecht. Sächs. evangel. lutherische Kirchen- und Prediger-Geschichte. Leipzig. 1799. Wenn gleich aus dem Ende des Jahrhunderts, darf doch mit Bestimmtheit angenommen werden, daß in der Ordnung des lutherischen Gottesdienstes jener Zeit und der J. S. Bachs eine wesentliche Verschiedenheit nicht stattgefunden habe.

13) Nach der Predigt fanden das gewöhnliche Gebet und die Abkündigungen statt. Dann folgte noch

14) ein Präludium und Lied.

15) Die Communion.

16) Die Collecte und der Segen, endlich

17) das Schlußlied.

Die Mittags-Predigt wechselte mit der Thomas-Kirche und begann um halb 12 Uhr und Festtags um ein Viertel auf 12 Uhr.

Das Singen hiebei hatte der Cantor an der Nicolai-Schule zu besorgen.

Der Vesper-Gottesdienst fing um ein Viertel auf 2 Uhr an. Nach Beendigung des Gottesdienstes, gegen 4 Uhr waren Taufen und Trauungen, doch von letzteren nur die sogenannten ganzen und halben Braut-Messen.

Die Liturgie der Mittags-Predigt war folgende:

1) Präludium.

2) Motette oder an Festtagen Hymnus.

3) Präludium und Lied.

4) Psalm und die gewöhnlichen Betstunden. Gebete vor dem Altar verlesen.

5) Präludium und Lied.

6) Predigt und Kanzellied.

7) Das gewöhnliche Gebet und Fürbitten.

8) Präludium und Lied.

9) Collecte und Segen.

10) Lied.

b. Montags. Gottesdienst um ½7 Uhr und Trauungen.

c. Dienstags. Von 8 bis 11 und 1 bis 3 Uhr Beichte und Trauungen.

Inzwischen wurden von den Choralisten die Horae gesungen. Um 2 Uhr wurde in die Betstunde geläutet, wobei der Quintus an der Thomas-Schule mit den Schülern der unteren Klassen zu singen hatte.*)

d. Mittwochs. 1/27 Uhr Gottesdienst mit Communion. Das Singen hatten die Schüler der Thomas-Schule zu versehen.

e. Donnerstags. 2 Uhr Bußvermahnung. Das Singen hatten die Choralisten zu besorgen, welche auch zu Anfang des Gottesdienstes die Horas sangen.

f. Freitags. 1/27 Uhr Gottesdienst. Das Singen hatten die Thomas-Schüler zu besorgen.

g. Sonnabends. Beichte. Um 2 Uhr Gottesdienst und Vorbereitung zur Communion. Das Singen verrichten die Choralisten, wobei auch die Orgel gespielt wurde.

B. In der Kirche St. Thomas.

a. Sonntags früh. Anfang des Gottesdienstes halb 8 Uhr. Die Mittags-Predigt abwechselnd bald zu St. Thomas bald zu St. Nicolai, im übrigen wie unter A. a.

b. Montags. Nachmittags-Predigt.

c. Dienstags. Frühpredigt 3/47 Uhr.

d. Mittwochs. 8 Uhr Beichte, um 2 Uhr Betstunde.

e. Donnerstags. Frühpredigt und Communion.

f. Freitags. 2 Uhr Betstunde.

g. Sonnabends wie Mittwoch 1/22 Uhr Vesper.

---

*) Quintus, der 5. Lehrer, Baccalaureus funerum.

Die Schüler zu St. Thomas sangen zwei Motetten und ein Lied.

Wie sehr diese liturgische Einrichtung, welche im Uebrigen genau dieselbe wie in der St. Nicolai-Kirche, mit der zu Bachs Zeit gebräuchlichen übereinstimmte, ergiebt sich aus einer eigenhändigen Bemerkung desselben, welche er auf die Rückseite des Titelblattes der im Jahr 1714 componirten Cantate: „Nun komm, der Heyden Heyland" gesetzt hat.*)

Dort heißt es nämlich.

„Anordnungen des Gottesdiensts in Leipzig am 1. Advent-Sontag frühe.

1) Präludiret. 2) Motetta. 3) präludiret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird. 4) Intoniret vor dem Altar. 5) Epistola verlesen. 6) Wird die Litaney gesungen. 7) Prälud. auf den Choral. 8) Evangelium verlesen („und credo intoniret" ist durchstrichen). 9) Prälud. auf die Haupt Musik. 10) Der Glaube gesungen. 11) Die Predigt. 12) nach der Predigt wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen 13) Verba Institutionis. 14) Prälud. auf die Musik. Und nach selbiger wechselsweise prälud. und Choräle gesungen, biß die Communion zu Ende et sic porro."

Dieser ungeheure Apparat täglicher gottesdienstlicher Verrichtungen in zwei Kirchen, so wie die musikalische Aushülfe in zwei anderen Gotteshäusern, erforderte, wie man leicht begreifen wird, für den Cantor der Thomas-Schule, dem die Vorbereitungen für die Musik oblagen,

*) In der königl. Bibliothek zu Berlin.

eine nicht geringe Arbeitskraft und Aufopferungsfähigkeit. Motetten, Hymnen, Cantaten, das Singen der Horen und Lieder hörte nicht auf. In jeder Kirche wurde dasselbe an vier Tagen der Woche, jeden Sonntag außerdem zwei Mal erfordert und die Choralisten hatten noch ihre besondern reichlichen Functionen.

Der Dienst, den Sebastian Bach zu leisten übernommen hatte, war hiernach kein leichter. Er verlangte große körperliche Anstrengungen und nahm eine ungewöhnliche geistige Regsamkeit in Anspruch.

Doch hatte er die Genugthuung, daß er sein Wirken und Streben unter seinen Händen und nach seinem Willen sich entwickeln sehen konnte.

Auch gelangte er endlich in den Besitz eines Orgelwerks, welches eines so großen Meisters würdig war.

Die Thomas-Kirche besaß nämlich zwei Orgeln. „Die zwei schönen Orgeln, davon die größeste mit der großen Tafel so Anno 1597 die Antonier Herren von der Eiche anhero verkauffet,*) und in welcher man 1785 Pfeiffen zählet, 2906 fl. 12 gr. 6 Pf. gekostet, auch 1601 und 1720 (also drei Jahre vor Bachs Eintritt) repariret worden. Die kleine ist 1595 und also zwei Jahre eher in diese Kirche gekommen.“ **)

Eine Beschreibung dieser beiden Orgeln aus der Zeit des großen Meisters, findet sich in den Leipziger Chro-

*) Nach Albrechts Sächs. Evangel. Prediger-Geschichte S. 274 und dem Leipziger Chronicon, wäre diese Orgel schon im Jahre 1525 in die Thomas-Kirche gekommen.

**) Das in gantz Europa berühmte, galante und sehens würdige Königl. Leipzig. 1799. S. 44.

niken, Buch III. Cap. 6. S. 110—111. Bei dem Interesse, welches diese Werke durch die lange Zeit gewonnen haben, in welcher Bach darauf gespielt und dieselben als Grundlage seiner Direction benutzt hat, haben wir diese Beschreibung dem Anhange I. unter Nro. III. beigefügt.

Die zweite, kleinere Orgel*) ist ohne Zweifel diejenige, welche bei der Aufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1729 neben der großen Orgel der Thomas-Kirche verwendet worden ist.

Durch diese seine amtliche Stellung und die weitgreifenden Bedingungen, welche ihm dieselbe auferlegte, erhielt die Thätigkeit Bachs naturgemäß eine wesentlich andere Richtung, als in der sie sich in der letzten Zeit bewegt hatte. Der Orgel- und Klavier-Künstler als solcher trat in den Hintergrund gegen den Kirchen-Componisten, in dessen Schaffen, Dichten und Trachten sich die ganze Kraft seines gewaltigen Geistes concentrirte. Die instrumentale Richtung der Musik, welche in Cöthen vorherrschend gewesen war, ward, wenn auch nicht ganz verlassen, doch mehr in den Hintergrund gedrängt gegen die kirchlichen Ten-

*) Diese kleinere Orgel wurde im Jahre 1740 abgebrochen und an das Johannis-Hospital zu Leipzig verkauft.

„Prot. vom 21. May 1740.

Der Herr Geheimbde Kriegsrath Lange als Vorsteher der Thomas Kirche vorgestellet, daß die alte Orgel in solcher Kirche bereits vor 15 Jahren dem Einfall gedrohet und dahero, weil ohne dieß solche zum Verkauf sowohl in der Kirche beim Hospital St. Johannis als nach Kötteritz gesucht würde, um Resolution gebeten, ob solche taxiret und verkauft, der leere Platz aber sodann zur Erbauung von Capellen verwendet würde ꝛc. ꝛc.

Resol. Daß die Orgel fortkäme.

Prot.-Buch des Raths zu Leipzig. VIII. 63. S. 352.

denzen, in denen der Meister von nun ab seinen bestimmten Lebenszweck erfüllen zu müssen glaubte.

Seine Entwickelung war vollendet. Er trat in sein neues Amt in jener Vollkommenheit über, in der ihn die Nachwelt mit Bewunderung und Staunen verehrt.

Er zeigt von hier ab in seinen Arbeiten durchaus nur jenen ihm so eigenthümlichen Styl in der höchsten Vollendung, welcher seine Arbeiten vor den Tonwerken anderer Meister in einer nie wieder erreichten Weise ausgezeichnet hat. Er hat ihnen dadurch jenen besonderen Reiz verliehen, der das betrachtende Gemüth derart erfüllt, daß es sich schwer loszuwinden vermag aus dem Bann, mit dem es von diesen mystischen Kunstschöpfungen umwoben wird.

Bach schrieb fast gar nicht mehr anders, als mit wirklichen Realstimmen, d. h. mit solchen, deren selbstständig gegenseitiges Ineinandergreifen die harmonische Wirkung bedingt und den Charakter des Tonstücks feststellt. Indem er diese Stimmen in völliger Freiheit behandelte, ihre Gangart nur durch die Gesetze des Wohlklangs und den Charakter bedingte, den er der Musik verleihen wollte, erhob er sich zugleich weit hinaus über die Schulregeln, in denen die Kunstgenossen seiner Zeit sich zu bewegen pflegten. So treten seine Werke in vollendeten Formen von der edelsten Art vor uns hin. Des sinnlichen Reizes entbehren sie der großen Mehrzahl nach, ohne daß dieser vermißt würde. Sie beschäftigen Verstand, Phantasie und Gefühl in ununterbrochenem Gange, indem sie der großen, erhebenden, feierlichen Gesammtwirkung, auf die sie berechnet sind, jede andere Rücksicht unterordnen. Es liegt in ihnen eine über=

zeugende Macht, welche selbst auf diejenigen ihre bestimmte Wirkung nicht verfehlt, die nicht nur den Standpunkt der alten Meister, sondern auch Bachs Polyphonie insbesondere als einen überwundenen betrachten.

Wohl führen seine durchgehenden Stimmen und die dadurch hervorgebrachten eigenthümlichen Klangwirkungen nicht selten Härten mit sich, welche für einen Augenblick überraschend erscheinen. Doch läßt ihre Auflösung nie auf sich warten, und ehe das Schönheitsgefühl sich verletzt fühlen kann, ist es bereits befriedigt durch die unerwarteten Reize der Modulation, die sich daraus entwickelt haben. Ueberall fühlen wir uns dabei mitten hinein versetzt in den Charakter der Idee, die durch das Tonstück ausgedrückt werden sollte und kaum wird je dessen Einheit durch ungehörige oder fremdartige Elemente der Musik unterbrochen oder gestört.

Daß auch Bach in einem Theile seiner Werke dem Formalismus verfallen mußte, wie dieser sich aus dem relativ beschränkteren Standpunkte der damaligen Kunst ergab, wer könnte es leugnen? Niemand hat es vermocht und vermag es, wie groß und gewaltig er uns erscheinen mag, sich so ganz und gar aus seiner Zeit loszuringen, daß nicht hie und da deren Einflüsse sichtbar bleiben müßten. Wir erkennen dies neben Bach an Mozart, Gluck, Haydn und Händel und eine spätere Zeit wird es auch an Beethoven erkennen. Aber wie bei diesen großen Meistern, so betrachten wir diese „veralteten" Theile von Bachs Compositionen nicht als etwas Wesentliches derselben, sondern als Ausnahmen. Wir werden bei näherer Betrachtung des Einzelnen Gelegenheit und Veranlassung finden, hierauf zurückzukommen.

Daß Bach seiner kirchlichen Stellung und seines Eifers für diese ungeachtet sich doch nicht mit Einseitigkeit einer besonderen Richtung in seiner Kunst hingab, sondern den Reichthum seines schöpferischen Geistes nach allen Seiten frei ausströmen ließ, davon zeugt die ungeheure Menge seiner Werke, deren wir aus der Leipziger Periode in jedem Zweige der Musik besitzen. Oratorien, Passions-Musiken, Cantaten, Motetten und Messen, Clavierstücke und Instrumentalwerke von seltenster Art und Ausdehnung, Orgel-Compositionen, Concerte und Phantasien, vor Allem jener reiche Schatz der herrlichsten Präludien und Fugen häufen sich zu wahrhaft erstaunenswerthen Massen an, ohne daß ein einziges Stück aus dieser unglaublichen Zahl dem andern an Werth nachstände.

Und wenn der große Meister, so beschäftigt mit großen Ideen und weit ausgedehnten Plänen, mit treuer Sorgfalt Schüler unterweisend, weit über die Fähigkeit des einzelnen Menschen hinaus thätig war, so fand er doch noch Zeit, rastlos strebend fortzuarbeiten, um mit den Werken der großen Musiker seiner Zeit bekannt zu bleiben. Händel, Caldara, Kaiser, Hasse, Graun, Zelenka, Telemann waren diejenigen, denen er in reiferen Jahren seine Aufmerksamkeit zugewendet hatte. Und mit welcher Sorgfalt er diese Arbeiten fremder Meister studirte, nach allen Seiten hin zu durchdringen suchte, das ersehen wir daraus, daß er, der eine so unerhörte Thätigkeit im Unterricht und in der eigenen Composition zu entwickeln gewohnt, dem die Zeit so kostbar wie wenigen war, doch noch zahlreiche Arbeiten seiner Zeitgenossen mit eigner Hand copirt hat. Man kennt von solchen Abschriften eine nicht geringe Zahl, so eine sechs-

stimmige Messe von Palestrina, zwei andere Messen, wahrscheinlich von Lotti,*) ein Magnificat von Caldara und eines von Zelenka, ein Passions-Oratorium von Händel**) und eine Passionsmusik von Kaiser, eine kurze Messe von Wilderer,***) sechzehn Cantaten von Johann Ludwig Bach, ein Conzert muthmaßlich von Telemann und verschiedene Claviersachen von W. Friedemann Bach, sämmtlich in Partitur oder in Stimmen von seiner Hand geschrieben.

Alle diese Abschriften, so wie eine später zu erwähnende Graun'sche Passion zeugen endlich dafür, daß der große Meister nicht entfernt daran gedacht hat, der Kirchengemeinde zu Leipzig stets und vor allem nur seine eigenen Compositionen vorzuführen. Im Gegentheil sind diese Arbeiten eben ein sprechender Beweis, daß er in seine nunmehr „regulirte KirchenMusik" auch die Werke seiner ausgezeichneten Zeitgenossen aufgenommen hatte und diese mit derselben Sorgfalt vorbereitete und zur Aufführung brachte, wie dies, je nach den vorhandenen Mitteln, bei seinen eigenen Arbeiten der Fall war.

So erhielt er sich durch unerhörte Thätigkeit den Blick für die musikalischen Genossen seiner Zeit offen, so wußte er in die innersten Tiefen ihrer Werke einzudringen und

---

*) In jedem der beiden, Lotti zugeschriebenen Werke, unter denen die doppelchörige Messe lange Zeit für eine Arbeit J. S. Bachs gehalten worden ist, beginnt seine Handschrift erst in der zweiten Hälfte.

**) Ein in seiner Art vielleicht einzig dastehendes Schriftstück besitzt der Herr Dr. Härtel in Leipzig, nämlich eine kleinere Composition von Händel, deren Partitur von Händel's Hand, deren 4 Stimmen aber, und zwar schön und mit sichtlicher Vorliebe und Sorgfalt von J. S. Bach geschrieben sind.

***) Wilderer war Kapellmeister in Stuttgart um das Jahr 1710.

bewahrte er die strenge Abgeschlossenheit der eignen Kunstrichtung vor Einseitigkeit und Pedanterie.

Mit Erstaunen fragen wir uns, wo er die Zeit zu dieser umfassenden Thätigkeit gefunden, wie er sie überhaupt habe bewältigen können? Denn auch die reale Seite des Lebens verlangte von ihm ihren Zoll. Die Erziehung so zahlreicher Kinder, wie der Unterricht seiner Privatschüler erforderten fortwährend seine angespannteste Aufmerksamkeit.

In der That würde die Fähigkeit schon allein zur physischen Leistung solcher Aufgaben unerklärlich sein, wenn dem großen Meister nicht zunächst jene Leichtigkeit zu Gebote gestanden hätte, vermöge deren er, der vor keiner Schwierigkeit zurückscheute, der umfassendsten Aufgaben, man möchte sagen spielend, Herr wurde.*) Zugleich aber besaß er jene durch nichts zu erschütternde Gewissenhaftigkeit, welche von sich selbst das Höchste verlangt, um das Höchste zu erreichen, und welche die Beschwerden des Augenblicks unbeachtet läßt um des unübersehbaren Gewinnes so großer geistiger Errungenschaften halber.

Diese sind ihm zu Theil geworden. Wie er als Lehrer und Virtuose auf dem Klavier das ganze System der Ver-

*) Man darf diese Aeußerung nicht in dem Sinne nehmen, als ob Bach bei dem Niederschreiben seiner Tonstücke nicht mit strengem Ernst und voller Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst zu Werke gegangen wäre. Wer sich hiervon überzeugen wollte, dürfte nur einen Blick in die Original-Partituren werfen, in denen Correcturen und Veränderungen sich oft bis zur Unleserlichkeit der Handschrift häufen. Wir mögen in dieser Beziehung beispielsweise nur auf die Autographen der Trauer-Cantate für die Königin von Polen, des Magnificat in es und vieler von Bachs Kirchen-Cantaten, z. B. Seelig ist der Mann nud Siehe ich will viel Fischer aussenden hinweisen.

gangenheit über den Haufen geworfen und sich zum eigentlichen Schöpfer der neueren Kunst des Klavierspiels gemacht, wie er in seinen Instrumental-Compositionen eine neue und glänzende Bahn beschritten hatte, während er im Orgelspiel noch immer unerreicht geblieben ist, so künden seine kirchlichen Musiken in ihrem eigenthümlich ausgeprägten Charakter den Protestanten Bach als den Tonsetzer des evangelischen Christenthums an, den Sänger des neuen Testaments, bewaffnet mit dem Schwerte des Glaubens, begabt mit dem Seherblick, der die innersten Empfindungen eines gläubigen Herzens in sich aufnimmt, den Verkünder ernster Wahrheiten im Gewande des Propheten.*)

*) Man hat in neuerer Zeit öfters ausgesprochen und wir verweisen deshalb besonders auf den bereits erwähnten vortrefflichen Aufsatz No. 35 bis 38 der Baggeschen Allg. Musik-Zeitung, Jahrg. 1864, daß Bach Pietist gewesen sei, mindestens sich einer pietistischen Richtung angeschlossen habe. Möglich, daß die Ansichten über das, was man unter Pietismus zu verstehen habe, auseinandergehen. Wir unsererseits sind der Meinung, daß die strenggläubigen Lutheraner in Sachsen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, unter ihnen Deyling und Bach, in die Kathegorie der Pietisten nicht zu rechnen sind. Man darf den orthodoxen Glauben, das positive Christenthum, wie es sich in Bachs Werken ausspricht, nur nach der Zeit beurtheilen, in der der Tonsetzer lebte und wirkte. In ihr lag nichts von jener weichherzigen, halb sinnlichen, halb übersinnlichen religiösen Richtung, die wir jetzt als Pietismus bezeichnen, und deren charakteristisches Merkmal das Bestreben ist, sich auch äußerlich geltend zu machen. Wer fromm denkt und lebt und dabei an dem positiven Glauben des Christenthums festhält, ist darum noch kein Pietist, und wer in diesem Glauben mit Eifer beharrt, ihn wo es sein muß, d. h. in der Kirche und am rechten Ort bekennt, ist darum noch ebenso wenig ein solcher. Bach gehörte der großen Zahl von Männern an, welche in dem orthodoxen Glauben erzogen und ergraut, die strenggläubige Lehre ganz in sich aufgenommen hatten, mit ihr völlig verwachsen waren. Für einen Pietisten in un-

A.

Die Kirchen-Cantaten.

I. Allgemeines.

Als Bach den Dienst zu Leipzig angetreten hatte, konnte es ihm nicht entgehen, daß die dortige Kirchenmusik einer größeren Aufmerksamkeit bedürfe, als ihr seither zu Theil geworden war.

Man hatte bis dahin wenig daran gedacht, die kirchliche Figuralmusik, welche zu jener Zeit, wie bereits erwähnt, einen integrirenden Bestandtheil der lutherischen Liturgie bildete, mit den biblischen Theilen der gottesdienstlichen Handlung und mit der Predigt in eine innere Verbindung zu bringen. Es fehlte an jeder, selbst allgemeiner Uebereinstimmung zwischen der Musik und den an Sonn- und Festtagen in der Predigt und dem Gebet zu behandelnden Texten. Was gesungen werden sollte, wurde je nach den vorhandenen Mitteln und seinen besonderen Ideen von dem Cantor bestimmt.

So hatte die Kirchenmusik ihren eigentlichen Zusammenhang mit dem Gottesdienste verloren. Die Wechselwirkung, welche zwischen dem kirchlichen Kunstgesange und dem Gesange der Gemeinde so unabweisbar nothwendig ist, war verloren gegangen. Wie es damit zu jener Zeit in Leipzig stand, wird man am besten aus dem diesem

---

serm modernen Sinne können wir ihn nicht halten, und sind daher vollständig mit dem einverstanden, was in dem obigen Aufsatz über seine kirchliche Richtung (No. 37) gesagt ist. „Er war ein treuer Diener seiner Kirche. Wahrheit, Ueberzeugungstreue, Aufrichtigkeit, ungeschminktes Gebahren bilden den Grundzug des Bachschen Wesens. Die kirchlichen Anschauungen waren ihm die Lebensluft, in der er athmete, er war unermüdlich, ihnen immer wieder neuen Ausdruck zu geben, sie für sich zu vertiefen, ohne sie je in Frage zu stellen."

Abschnitt unsers Werks angehängten „Prospect zur Verbeßerung der Kirchen Musik“ ersehen, welchen Kuhnau am 29. Mai 1720 dem Rathe eingereicht hatte. Es bedurfte einer großen Kraft und eines reinen und festen Willens, um das richtige Verhältniß herzustellen.

Bach war es, der diese Aufgabe übernahm. Er hatte den Ort gefunden, wo er zur Ehre Gottes die „regulirte Kirchenmusik“ ins Werk setzen konnte. Ihm hilfreich zur Seite stand Dr. Deyling (geboren 1677, seit 1720 Superintendent der vereinigten Land- und Stadt-Diöcese Leipzig), ein gelehrter Theologe und strenger eindringlicher Kanzelredner. Beider Bemühungen ist es gelungen, für die dortigen Kirchen eine Reorganisation der gottesdienstlichen Musik herzustellen. Indem Bach sich vor den Sonn- und Festtagen mit den Geistlichen besprach, sich den Inhalt ihrer Predigten im Voraus mittheilen ließ, traf er seine Vorbereitungen mit besonderer Rücksicht auf diese. Deyling selbst, dessen energische, charaktervolle Persönlichkeit sich in dem von ihm in der St. Thomaskirche aufbewahrten schönen Bilde, in der kräftigen Figur und den unter dichten Augenbrauen voll Ernst und Ausdruck hervorschauenden vollen Gesichtszügen ausspricht, entwickelte in der Regel seine ganze Predigt aus dem Evangelio des Tages. Diesem Evangelio gemäß wählte und ordnete nun auch Bach seine Musik, so daß sie sich schon darum an das Uebrige anschließen mußte, ihm wenigstens nie fern stehen konnte.*) Ja er schickte, um sicher zu gehen, an Deyling zu Anfang der Kirche jedesmal mehrere auf den Tag bezügliche Cantatentexte ein, aus denen jener auswählte.

*) Rochlitz, „für Freunde der Tonkunst.“

Während er nun für die Osterzeit dem Gebrauche der lutherischen Kirche gemäß die Passions- und Festtagsmusiken setzte und die Weihnachts- und Pfingstzeit so wie die Himmelfahrt Christi in eignen Festmusiken feierte, suchte er es auch möglich zu machen, daß für jeden andern Sonntag des Kirchenjahres eine der Bedeutung desselben entsprechende kirchliche Musik aufgeführt werden könne.

Wenn andere Meister seiner Zeit ihre Cantaten in Jahrgängen zusammengestellt und methodisch dem kirchlichen Bedürfniß gemäß in ein System gebracht haben, wie dies beispielsweise von Telemann bekannt ist,*) so war Bach wie keiner sonst der Mann, einer solchen Aufgabe im weitesten Umfange zu genügen.

Auf diese Weise ist die unglaublich große Anzahl jener herrlichen Werke entstanden, welche wir in seinen Kirchen-Cantaten besitzen.**) Bach hat deren fünf vollständige Jahrgänge geschrieben. Es mußten ihrer daher etwa 380 vorhanden gewesen sein. Leider ist eine große Zahl derselben verloren gegangen.***) Unsrerseits haben wir von den für bestimmte Sonn- und Festtage (ausschließlich des

---

*) Telemann, „Harmonischer Gottesdienst, geistliche Cantaten auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtäglichen Episteln, auf's ganze Jahr gewählet rc." Hamburg 1725.

**) Bach nennt, wie sich aus dem alphabetischen Verzeichniß ergiebt, diese Kirchenstücke zum Theil Cantaten, zum Theil, der älteren Bezeichnungsweise entsprechend, zumal wo zwei Solostimmen den Hauptinhalt des Werks darstellen, Dialoge. Auch die Bezeichnung Concerto, Oratorium, Motetto kommt bei ihm häufig vor.

***) Vorwort zum 6. Bd. (der Kirchen-Cantaten) in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Weihnachts-Oratoriums) gesetzten Cantaten 186 nachgewiesen, außerdem noch 32, welche nicht für besondere Festtage oder specielle kirchliche Veranlassungen bestimmt waren. Wenn nun angenommen wird, daß von diesen Cantaten ohne nähere Bezeichnung einzelne dazu gedient haben mochten, jene 5 Jahrgänge von Kirchenmusiken vervollständigen zu helfen, so würde immer noch der Verlust von etwa 180 dieser schönen Werke zu beklagen sein.

Bei der nach des Meisters Tode erfolgten Theilung seines musikalischen Nachlasses zwischen seinen Söhnen Friedemann und Carl Philipp Emanuel scheint der letztere zwei volle Jahrgänge erhalten zu haben, wovon bis 1790 noch etwa neunzig beisammen waren. Friedemann aber, weil er wegen seiner kirchlichen Functionen zu Halle den besten Gebrauch davon machen konnte, hatte das meiste bekommen, und mit der Zersplitterung des ihm zugefallenen größeren Antheils mag von den anderen drei Jahrgängen Vieles verloren gegangen sein.

Es ist leider nur bei wenigen dieser Cantaten bekannt, in welcher Zeit sie entstanden sind. Hie und da findet sich in der Original-Partitur die Jahreszahl angegeben, wie z. B. bei den Cantaten:

„Jesus nahm zu sich die zwölfe" vom Jahre 1723.
„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes," 1723.
„Aergre dich o Seele nicht," 1723.
„Eine feste Burg ist unser Gott," 1723.
„Mein liebster Jesus ist verloren" aus dem Jahre 1724.
„Wer mich liebt der wird mein Wort halten" aus dem Jahre 1731.

Aus demselben Jahre die Rathswahl-Cantate: „Wir danken dir Gott.“

„Ich rufe zu dir,“ 1732.

endlich: „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ vom Jahre 1735.

Bei der weit überwiegenden Mehrzahl kennen wir die Jahre der Entstehung nicht.

Es läßt sich jedoch bei Betrachtung der Werke des weiterhin noch vielfach zu nennenden Gelegenheitsdichters Picander eine Reihe von Bachschen Cantaten auffinden, zu denen die Texte von diesem herrührten. Bei diesen läßt sich daher auch ungefähr die Zeit ihrer Composition vermuthen.

Es finden sich nemlich:

1) in dem 1. Band der Werke desselben die Texte zu den im Uebrigen zum großen Theil verloren gegangenen Cantaten auf das Jubelfest der Uebergabe der Augsburger Confession im Jahr 1730 und zwar

a. zum 1. Jubeltage:
Singet dem Herrn ein neues Lied.

b. zum 2. Jubeltage:
Gott, man lobet dich in der Stille.

c. zum 3. Jubeltage:
Wünschet Jerusalem Glück.

2) Der 1. Theil der 2. Auflage von 1732 enthält S. 14 Die Cantate zur ersten Geburtsfeier der durchlauchtigsten Fürstin zu Anhalt-Cöthen im Jahre 1726. „Steigt freudig in die Luft zu den erhabenen Höhen.
in die Cantate parodirt
Schwingt freudig euch empor.

ferner

S. 210. Die TrauerMusik bei dem Grabe des Herrn P. C. von P. am 31. October 1726 in der Cantate, Ich laße Dich nicht, du seegnest mich denn"!

3) Der 2. Theil von 1729 enthält die Texte:

S. 50 der Rathswahl Cantate: „Wünschet Jerusalem Glück."

S. 779 der 2stimmigen Hochzeits-Cantate: „Vergnügte Pleissenstadt."

4) Der 3. Theil von 1732 enthält:

S. 87 den Text der Cantate: „Ehre sei Gott."

S. 92: „Gott wie dein Name."

S. 100: „Ich steh mit einem Fuß im Grabe."

S. 108: „Ich bin vergnügt mit meinem Stande."

S. 104: „Herr, nun läßest du deinen Diener in Freuden fahren."

S. 111: „Sehet, wir gehen hinauf."

S. 139: „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe."

S. 150: „Gelobet sei der Herr."

S. 152: „In allen meinen Thaten."

S. 175: „Man singet mit Freuden."

Schon die nicht geringe Zahl dieser bis zum Jahre 1732 nachweisbaren Texte bestärkt mit großer Wahrscheinlichkeit die Vermuthung, daß Bach die Mehrzahl seiner Kirchen-Cantaten überhaupt in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Leipzig componirt habe.

Seine Thätigkeit auf diesem Felde der Kirchenmusik hatte keineswegs erst dort begonnen. Im Gegentheil wissen wir und haben seiner Zeit darauf hingedeutet,

daß einige von Bachs Cantaten früheren Perioden seines Lebens (1708, 1714, 1715, 1717) angehören. Aber im Großen und Ganzen verdankt die Mehrzahl dieser Kirchenwerke ihre Entstehung seiner amtlichen Stellung an den mehrfach genannten Kirchen.

Bach schrieb diese herrlichen Werke für den Gebrauch beim Gottesdienste. Der Zuhörerkreis war die Kirchengemeinde. An ihr ging die ungeheure Zahl derselben als Mittel der Erbauung, gewiß in ihrer Weise gewürdigt, aber doch muthmaßlich ohne nachhaltige Aufmerksamkeit zu erregen vorüber. Weitere Kreise nahmen daran schwerlich Antheil. Die Kritik, zu jener Zeit überhaupt noch in bescheidener Stellung, schenkte ihnen keine Aufmerksamkeit. Sie kamen und gingen, wie etwas Nothwendiges kommt und geht.

Bei dem jetzigen Stande der Kunst, bei der Aufmerksamkeit, die ihr von allen Seiten her zu Theil wird, sowie bei dem gegenwärtigen Gange des öffentlichen Lebens und dessen kritischen Empfindlichkeit würde eine solche Erscheinung kaum mehr möglich sein.

Schon die vorstehenden allgemeinen Bemerkungen zeigen, daß wir es in diesen Cantaten mit Werken zu thun haben, die in dem vollen Ernste eines evangelisch-christlichen Gemüths Wurzel geschlagen hatten. Bach war ein durch und durch frommer Mann von strengster Gewissenhaftigkeit, dem es um seine kirchliche Stellung voller Ernst war. Wie die Predigt den Text des Bibelspruchs erläutert, erklärt, nach allen Seiten hin auseinander setzt, so durchdringt auch er die biblischen Texte und führt sie in ihrer vollen Bedeutung in die Musik über. Deren Charakter,

Wendungen, ihre Bildung und Melodie, Alles wird bei ihm zur Erklärung und Darstellung der Worte des Evangeliums, welche der Feier des Tages gewidmet waren, auf diese vorbereiten, Sinn und Gedanken auf die Predigt überleiten sollten.

Daß der große Tonsetzer in der derartigen Uebung seiner Kunst von seiner Zeit geleitet worden sei, kann nicht zweifelhaft sein. Die orthodox-religiöse Richtung jener Zeitperiode, die Breite der kirchlichen Erörterungen, das Dogmatische ihres Inhalts konnten auf die Arbeiten eines Mannes nicht ohne Nachwirkung bleiben, der eben im Sinne der die dortige Gemeinde leitenden Theologen zu wirken berufen war. Deyling war ein streng orthodoxer, eifriger Mann und die übrigen 4 Geistlichen der Kirche sind es auch gewesen, wie Bach es war. Daß diese Nachwirkung besonders in den Einzel-Gesängen bemerkbar wird, bei denen schon die damals gebräuchliche Form nicht selten eine gewisse Trockenheit herbeigeführt hat, ist klar ersichtlich. Dennoch konnten die Kirchen-Cantaten, wenn sie nach ihrem unmittelbaren und ursprünglichen Zweck beurtheilt werden, nicht wohl anders gestaltet, nicht anders behandelt werden, als dies durch Bach geschehen ist. Und so ist es nicht zweifelhaft, daß sie ihrer Zeit und deren Bedürfnissen in vollem Maße entsprochen, daß sie aber zugleich über diese weit hinausreichend eine bleibende und große Bedeutung für die Kunst gewonnen haben. Ob sie im dogmatischen Sinne kirchlich oder nicht kirchlich gewesen (cf. von Winterfeld, evangelischer Kirchengesang Thl. III S. 410 ff.), ob sie anders, ihre Zeit noch mehr überflügelnd, hätte gesetzt werden können, ob in ihnen, wie

Zelter merkwürdiger Weise gesagt hat (Briefwechsel mit Göthe Bd. IV Nr. 534 und 543) „entstanden ist was nicht besteht“ und ob Bach in ihnen, wie Zelter gleichfalls behauptet hat, dem Einfluß fremder Kunstrichtungen (Couperin*) mehr als zulässig unterworfen gewesen sei, alles dies sind müssige Fragen dem gegenüber, was wir besitzen und bewundern. Kirchlich ist eben ein relativer Begriff und es kommt bei übergroßer Strenge darauf hinaus, daß am Ende nur der Choral, und kaum überall noch dieser, kirchlich bleibt. Wie Zelter gethan: „Bachsche Kirchenstücke für sich allein zuzurichten,“ ist eine bedenkliche Sache. Hier ist eben kein Schaum und Flittergold abzustreifen. Man mag einzelnes veraltet finden, verwerfen. Aber Aendern, Bessern „zurichten“ kann man es nicht, ohne eben die Eigenthümlichkeit des Bachschen Genius zugleich mit zu beseitigen.**)

Wenn, wie oben erwähnt, behauptet worden ist, daß in Bachs Kirchen-Cantaten eigentliche Kirchenmusik nicht gegeben sei, daß sie für die Kirche im streng evangelischen Sinne nicht paßten und in ihr eine bleibende Stelle nicht finden könnten, wenn man zur Begründung dieser Ansicht angeführt hat, daß die lebendige Wahrheit des Ausdrucks,

---

*) François Couperin, 1668 zu Paris geboren, von seinen Landsleuten „le grand“ genannt, schrieb viele und sehr beachtenswerthe Claviersachen, welche auch Bach kannte, schätzte und seinen Schülern zur Uebung empfahl. Sie zeichneten sich durch leichten gefälligen Styl aus und seine Manier zu spielen soll leicht und effectvoll gewesen sein. Er starb 1733.

**) Mit vollem Recht hat sich hiegegen auch die Vorrede zu Bachs Kirchen-Cantaten Nr. 40—51 in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft erhoben.

der kunstreiche, dem Laien nicht überall leicht verständliche Satz, selbst die Schwierigkeit der technischen Ausführung, welche die Künstler von dem Gottesdienst auf die praktischen Forderungen der ausübenden Kunst zurückweise, diese Musiken dem Boden der Kirche fremd machten, ja wenn selbst die Form mancher Theile derselben, im Grunde das nicht ausschließlich Choralmäßige strengen Kritikern (wir nennen als solche eben Zelter und von Winterfeld) Veranlassung gegeben haben, den Kirchen-Cantaten Bachs den Charakter der Kirchlichkeit zu versagen, so sind dies Ansichten, welchen wir eine durchgreifende Berechtigung nicht zuerkennen können. Von Winterfeld hat den Kirchenmusiken Bachs besonders (Thl. III S. 427) die zu künstliche Form zum Vorwurf gemacht. Er behauptet außerdem, daß sie ein zu treuer Spiegel der Zeit seien, in der sie entstanden. Aber bestimmt denn die Form das Wesen und den Charakter einer Sache? Muß dieser nicht aus dem Inhalt geschöpft werden? Und liegt nicht, wenn in der That die Bachschen Kirchen-Compositionen ihre Stelle bei dem Gottesdienst nicht mehr sollten finden können, die Schuld dafür nicht vorzugsweise an dem veränderten Ritus desselben? Einen vorgeschriebenen und ein für allemal ausschließlich gültigen Kirchenstyl giebt es nicht, und wenn anerkannt werden muß, daß Bach vorzugsweise und überall nur seinen eignen Styl geschrieben hat, so kann dies eben nur zu der Frage führen, ob dieser Bachsche Styl den Bedürfnissen des lutherischen Gottesdienstes seiner Zeit entsprochen habe und noch jetzt in der Kirche eine fromme und religiös gesammelte Stimmung erwecken könne? Diese Frage muß bejahend beantwortet werden. Hiemit ist aber

die Sache selbst entschieden. Für die Kirche hat Bach aus vollster Seele und mit dem reichen Schatz seines großen Genius gearbeitet. Nur im Sinne der Religion und der evangelischen Kirche sind seine derartigen Werke verständlich. Ihnen ihre Stelle dort versagen, sie allein in die Akademien und Gesangvereine verweisen, heißt ihnen ihren Boden entziehen, ihnen die Lebensluft nehmen.

Der wunderlichste Einwand, den der sonst so verdienstvolle v. Winterfeld gegen die Kirchlichkeit dieser Tonwerke erhebt, ist der, daß sich in ihnen eine zu große Hinneigung zu dem Theatralischen bekunde (S. 427). Bach hat sich gewiß in seinen für den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmten Schöpfungen von dieser Neigung nicht beherrschen lassen. Wohl aber mag er sich mit klarem Verständniß der Bedürfnisse der Kunst gesagt haben, daß der Ausdruck der Wahrheit in den Gefühlen und Empfindungen ein aus der Seele gegriffener sein müsse und daß er nicht das Recht habe, ihn zu opfern, weil die Bühne an ihre Kunstschöpfungen ähnliche Anforderungen stelle. Nur dann würde jener Einwand eine Berechtigung haben, wenn sich in Bachs derartigen Compositionen profane Gedanken, weltlich sinnliche Reizmittel fänden, welche dieselben um ihrer inneren Würdelosigkeit willen von der Kirche ausschließen müßten. Daß dies irgendwo der Fall sei, hat Niemand behauptet und behaupten können. Wenn wirklich hie und da die Form der Arien sich den in dem Opernstyl jener Zeit gebräuchlichen Formen annähert, auch einige Chöre weniger polyphon als andere gesetzt sind, so kann dies gar nicht in Betracht kommen. Denn so wie Bach mit Recht die alten Kirchen-

weisen in ihrem innersten Werth und Kern in die damals moderne Musikrichtung aufnahm und dadurch jene wunderbar sinnigen Kunstgestaltungen geschaffen hat, die jetzt als Meisterwerke höchster Bedeutung anerkannt werden, so hatte er auch das Recht, die zu seiner Zeit bestehenden Kunstformen, so weit sie ihre Berechtigung hatten, mochten sie nun von Couperin, von Hasse oder sonst wem herrühren, in den Kreis seiner Gebilde zu ziehen und nach seiner besonderen Individualität zu gestalten. Der „gusto“ hatte sich „verwunderungswürdig geändert“ und „die ehemalige Art der Musik wollte den Ohren nicht mehr klingen.“ *)

Die Kunst kann und darf nicht still stehen, sie darf sich ebensowenig hergebrachten Formen unterordnen. Ihre Lebensbedingung ist das völlig freie Erfassen des Schönen, wie und wo sie es findet. Dies hatte Bach richtig erkannt.

In seinen Kirchen-Cantaten treten nun alle jene besonderen Vorzüge und Eigenschaften, durch welche der große Tonsetzer sich vor allen anderen Kirchen-Componisten so bestimmt unterscheidet, auf das glänzendste hervor. Es ist in den Chören sowohl als in den Arien eine Individualität und Objectivität des Ausdrucks, welche, sobald man sie einmal in sich aufgenommen hat, die Möglichkeit irgend einer anderen Auffassungs- und Ausdrucksweise geradezu auszuschließen scheint.

Die äußere Form dieser Tonwerke ist je nach dem Inhalt der Texte und je nachdem der Meister in der Reihenfolge der einzelnen Nummern der Abwechselung und Anregung der zuhörenden Kirchengemeinde Rechnung tragen

*) cf. Bachs Schreiben an den Rath zu Leipzig.

zu müssen geglaubt hat, so verschieden wie möglich. Wir finden ihrer die kurz, andere die verhältnißmäßig sehr lang sind. Manche derselben sind in zwei Theile abgetheilt, von denen der eine vor, der andere nach der Predigt aufgeführt werden sollte. In einigen herrschen die Chöre vor, in anderen die Solosätze. Wir finden insbesondere eine Reihe von Cantaten, welche lediglich oder doch vorzugsweise für Solostimmen gesetzt sind, resp. theilweise von einer Chorstimme gesungen werden können. So:

„Jauchzet Gott in allen Landen" und
„Falsche Welt, ich trau dir nicht" für Sopran,
„Schlage doch gewünschte Stunde" (nur aus einer Arie bestehend) und
„Wiederstehe doch der Sünde" für Alt,
„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" für Tenor mit schließendem vierstimmigen Choral,
„Ich will den Kreuzstab gerne tragen" für Baß gleichfalls mit vierstimmigem Choral,
„Seelig ist der Mann" für Sopran und Baß mit vierstimmigem Choral,
„Ach Gott wie manches Herzeleid" für Sopran und Baß desgleichen,
„Wer mich liebt, der wird mein Wort halten" mit vierstimmigem Choral,
„O Ewigkeit du Donnerwort" für Alt, Tenor und Baß mit Choral.

Die meisten Cantaten enthalten einen einleitenden Instrumentalsatz mit darauf folgendem Chor, einige Recitative und Solosätze und endlich zum Schluß einen Choral, der,

meist vierstimmig gesetzt, nicht selten mit lebhaft figurirter Orchesterbegleitung versehen ist.

2. Die Texte.

Wie Bach bei Auswahl des kirchlichen Gehalts seiner Texte verfahren, ist oben angedeutet worden.

Ueber die äußere Form derselben finden sich in der von Mizler herausgegebenen „Musikalischen Bibliothek" *) Bemerkungen, welche es nicht unwahrscheinlich machen, daß sie unter Bachs eigner Theilnahme abgefaßt sind. Es heißt dort (Abschnitt V in Bezug auf die Nachrichten der Gesellschaft aus den Jahren 1746—1752): „Im fünften Paket der Societät hat der seel. Colega Bach eine dreifache Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgeleget.**) Auch sind die Texte zu den Kirchen Cantaten beurtheilt und dabei Verschiedenes nützliches erinnert worden ꝛc."

Sollte die Gesellschaft, welche, wie sich aus den nachfolgenden Erörterungen ergeben wird, die dort niedergelegten Erfahrungssätze als förmlichen Beschluß festgestellt hat, jene Beurtheilung ohne Zuziehung und wesentliche Mitwirkung ihres ausgezeichneten Mitgliedes, der gerade in den Kirchen-Cantaten so Großes geleistet hatte wie keiner je zuvor, vorgenommen haben? Gewiß nicht. Und deutet nicht schon die unmittelbare Verbindung dieser Mittheilung mit der Nachricht von der Vorlegung jener Kreisfuge Bachs darauf hin, daß es sich hier um die wesentliche Theilnahme desselben Autors an der Arbeit handele?

*) Band IV S. 108.

**) Siehe weiter unten.

Hiezu kommt, daß wir den Inhalt jener Beurtheilung in Bachs Cantaten streng berücksichtigt finden.

Wir glauben daher, dasjenige hier folgen lassen zu müssen, was uns darüber aufbewahrt ist, indem wir eben darin die eigenen Grundsätze wiederfinden, nach denen Bach die äußere Structur seiner Kirchen-Cantaten eingerichtet wissen wollte, und welche er muthmaßlich selbst in dem Archive der musikalischen Gesellschaft niedergelegt hat. Es heißt dort:

„1) Eine Kirchen Musik, so bei den Protestanten für die Predigt aufgeführt wird, muß nicht zu lange dauern, damit der Endzweck der Musik, die Andacht zu befördern, dem Hauptendzweck, in der Gottesfurcht und christlichen Lehre unterrichtet und gestärkt zu werden, nicht entgegen sey, oder der Gottesdienst ohne Noth und Nutzen verlängert werde.

Im Winter sollen die Kirchen Musiken etwas kürzer sein, als im Sommer, sowohl der Spielenden als der Zuhörer wegen, weil eine strenge Kälte, so länger anhält, als sie der Körper vertragen kann, mehr die Andacht und Aufmerksamkeit verhindert als befördert. Aus der Erfahrung kann man das Maaß bestimmen, nemlich eine Kirchen Musik aus 350 Takten verschiedener Mensur wird ohngefähr 25 Minuten Zeit erfordern solche aufzuführen, welches im Winter lange genug ist, im Sommer aber könnte man 8 bis 10 Minuten zugeben und also eine Kirchen Cantate ohngefähr 400 Takte in sich halten. Es ist dabei die Meinung nicht, daß ein Componist sich mehr an die Zeit, als die Musik, einen Satz gehörig und in schöner Ordnung vorzubringen binden solle. Es kommt auf etliche Minuten

nicht an. Wenn also eine Kirchen-Musik nicht zu lange dauern soll, so müssen die Texte so eingerichtet sein, daß der Componist nicht so viel zu componiren hat. Das anständige Maaß aber einer Kirchen Cantate scheint dieses zu sein:

a. Ein Choral von einer bis zwei Strophen, oder an desselben Stelle ein biblischer Spruch, der nicht allzulang ist.
b. Ein Recitativ von zwölf bis zwanzig Zeilen.
c. Eine Arie, Arioso, manchmal ein fugirender Choral.
d. Ein Recitativ.
e. Eine Arie.
f. Ein Choral oder Fuge zum Beschluß.

2) Was die Poesie überhaupt anlangt, so finden große Meister, die allzu feurige und allzu nachdrückliche Poesie nicht geschickt zu einem heiligen Ort, weil, wenn heftige Leidenschaften auszudrücken sind, der Componist, so er demselbigen eine Genüge thun will, sich leicht lächerlich machen kann. Man hat erfahren, daß eine unvergleichliche Passions Musik in der Kammer eine gute und in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt. Von einem geistlichen Poeten für die Musik wird verlangt, daß er nicht nur der biblischen Schreibart mächtig sei und die Gabe habe, geistreich und erbaulich zu schreiben, sondern auch Einsicht in die Musik habe, daß er die Texte nach derselben gebührend einrichten könne.

3) Was die Arie anbetrifft, so hat die Societät folgende Regeln ausgemacht:

a. Eine Arie soll aus zwei Theilen bestehen und zu Ende des ersten Theils völlig der Verstand geschlossen sein.

b. Der Affect muß in jedem Theile nur einer und derselbe sein. Doch kann im zweiten Theil ein anderer, ja widriger Affect herrschen.

c. Eine Wiederholung vom Anfange, wenigstens von zwei Zeilen, schickt sich zur Musik sehr wohl in einer Arie.

d. Fragen sind am Schluß einer Arie nicht anzubringen.*)

4) Von Recitativen ist bestimmt: daß zwar die Reimen ohne Schaden fehlen könnten, aber doch besser wäre, solche mit Reimen zu verfertigen, wenigstens am Schlusse des Recitativs, wie es die Italienischen Poeten gemeiniglich zu halten pflegen. Trochäische Verse schicken sich nicht wohl zu Recitativen, außer im Arioso, am besten aber die Jambischen, als die zur Erzählung am bequemsten sind. Weil man auch in Recitativen, der hergebrachten Weise nach, die Art der Madrigalen hauptsächlich zur Richtschnur haben soll, in welchen der längste Vers nur elf Sylben hat, so müssen die gar zu langen Verse von 14, 15 biß 18 und 19 Sylben gänzlich vermieden werden. Denn solche lassen sich so wenig gut singen als gut lesen 2c. 2c."

Wir finden bei Einsicht der Texte zu den Kirchen-

---

*) Diesen sonst richtigen Grundsatz finden wir in der Arie: „Ich ende behende" der Cantate: „Seelig ist der Mann" unbeachtet, indem diese mit der Frage schließt: „Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?"

Cantaten unsres Meisters alle diese Bedingungen berücksichtigt, nur daß er diese Tonwerke nicht eigentlich mit dem Choral als solchem, sondern meist mit einer Bearbeitung desselben begonnen hat.

Von dem, dem Text zu Grunde liegenden Kirchenliede behielt er in der Regel nur die Schlußstrophe unter choralmäßiger Behandlung wörtlich bei. Im Uebrigen finden wir von dem ursprünglichen Text die Eingangsworte meist unverändert beibehalten, das Weitere aber dem Bedürfniß der Composition entsprechend umgeschaffen und dabei zum Theil in Verse gebracht, deren poetischer Werth oft mehr als zweifelhaft ist. Indeß diese Worte entsprachen dem kirchlichen Bedürfniß, dem kräftigen Sinn und der orthodoxen Richtung jener Zeit. Jene abstracten Religions-Anschauungen, welche in den Arientexten ihren Ausdruck fanden, sind freilich der bleibenden Wirkung derselben nicht überall günstig gewesen.

3. Das Orchester.

Das Orchester Bachs hat mit der gegenwärtigen Behandlung der Instrumental-Begleitung zum Gesange nichts gemein. Sie ist nicht die allgemeine harmonische Grundlage des Tonstücks, sie bildet vielmehr eine mit dem Gesang auf besondere Weise correspondirende Tonmasse, deren einzelne Instrumentalstimmen in der Regel in völliger Selbstständigkeit auftreten, sehr oft concertirend behandelt sind und in den reich instrumentirten Chören nicht selten sich in verschiedene gegen einander wirkende Orchestergruppen vertheilen.

Daß Bach in diesen Instrumentirungen seinem Hange

zur gleichsam plastischen Darstellung der Gedanken und Worte des Textes gern Raum gab, zeigt sich oft genug. Am merkwürdigsten tritt dies in der für eine Altstimme gesetzten Cantate: „Schlage doch gewünschte Stunde" hervor, in welcher neben der die Töne der Glocken darstellenden Instrumental-Begleitung die Glocke (Campanella in h und e) besonders gesetzt ist.*)

Die Tonwirkungen seiner Orchesterbegleitung sind oft in hohem Grade eigenthümlich. Welch anderer Meister würde es gewagt haben, eine Sopran-Arie nur mit 3 Oboen, dem Fagott und Grundbaß begleiten zu lassen, wie er dies in der Arie: „Ich halt es mit dem lieben Gott" und in der Cantate: „Falsche Welt dir trau ich nicht" gethan?

In den obligaten und concertirenden Stimmen des Orchesters wird fast durchweg eine gewisse Vollkommenheit der Technik vorausgesetzt. Oft genug werden Aufgaben gestellt, welche selbst bei vorhandenen reicheren Mitteln schwierig zu erfüllen bleiben werden, wie dies z. B. in der Cantate: „Es ist nichts gesundes an meinem Leib" der Fall ist, in deren Eingangschor 4 Posaunen völlig obligat nebeneinander hergehend, mit 3 Flöten die Melodie des Hauptliedes über dem Chor und Orchester erklingen lassen.

Wenn man einen Blick auf die Mittel wirft, welche dem großen Meister zur Ausführung seiner Werke zu Gebot standen und über welche er sich unterm 23. August 1730

---

*) Forkel findet indeß hierin mit Recht ein Zeichen, daß diese Composition noch nicht in der Zeit seines geläuterten Kunstgeschmacks, sondern in einer früheren Periode seines Lebens entstanden sei.

ausführlich genug geäußert hat, so erstaunt man über die Kühnheit, mit welcher sein Orchester in der verschiedenartigsten und überraschendsten Weise zusammengestellt ist, über die Schwierigkeiten, die er den Instrumenten, insbesondere den in concertirendem Style behandelten zumuthet und über die eingehende Kenntniß und Beherrschung der Eigenthümlichkeiten eines jeden derselben. In jedem Falle muß er nicht zu verachtende Instrumentisten gehabt haben, welche seinen Aufgaben nicht nur im Wesentlichen gewachsen waren, sondern die auch dem Bedürfniß gemäß verschiedene Instrumente mit Geläufigkeit zu handhaben im Stande waren.

4. Die Instrumental-Einleitungen.

Die einleitenden Instrumentalsätze, wo sie nicht unmittelbar dem ersten Chor angehören, sind deshalb von besonders hervortretendem Interesse, weil sie gewissermaßen das zu jener Zeit fast unausgebildete symphonische Element der Musik, die ersten Anfänge der selbstständigen Orchesterwirkung darstellen.

Wo diese Instrumental-Einleitungen nicht in der dem Meister eigenthümlichen breiten Weise die Hauptmotive des Eingangssatzes einführen, sind sie stets in besonders bezeichnender Charakteristik durchgeführt. Man betrachte die Symphonie zu der Cantate: „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt,“ in welcher 2 Flöten, 4 Violen, Violoncello und Orgel (ohne Violinen) es wie Frühlingsregen aus milder Luft herabströmen lassen. In der Cantate zur Rathswahl 1731: „Wir danken dir Gott“ finden wir eine Symphonie, welche neben dem Orchester

(3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und Streichquartett) die Orgel als Hauptstimme führt und in feurig schneller Bewegung uns ein fast modern concertirendes Instrumentalstück von glänzender und prachtvoller Wirkung darstellt. Ebenso wird die Auferstehungs-Cantate: „Die Erde lacht, der Himmel jubilirt“ durch eine in besonders reicher Instrumentirung (3 Trompeten, Pauken, 4 Oboen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli und Baß ohne Orgel) gesetzte Symphonie von längerer Ausdehnung, eingeleitet, welche in schmetternden Klängen und glänzenden Passagen festlich daher schreitet. Die Cantate: „Am Abend aber desselbigen Tages“ beginnt mit einer langen Symphonie (Oboen, Fagott, Streichquartett), in deren sanftem Charakter der Friede des sich neigenden Tages und die Ruhe des Herrn sich darstellt, welcher, nachdem sein Leiden vollendet, von himmlischem Glanze umflossen unter seine Jünger tritt. Ja wir finden in einer der zweitheiligen Cantaten: „Geist und Seele wird verwirret“ zu jeder der beiden Abtheilungen eine vollständig ausgeführte Symphonie mit der obligat behandelten Orgel gesetzt.

Inzwischen giebt es auch Cantaten, in denen der Chor ohne jede Instrumental-Einleitung direct beginnt (z. B.: „Wär Gott mit uns in dieser Zeit“ und: „Es erhub sich ein Streit“). Andere fangen mit einer Arie, wieder andere mit einem Recitativ an. Bach band sich eben an keine Form, sondern hielt sich nur an den Grundgedanken, welche die von ihm beabsichtigte kirchliche Wirkung bedingen sollte.

5. Die Choräle.

Im Allgemeinen ist der Choral, auch wenn er nicht in allen Cantaten den Mittel- und Schwerpunkt der Musik bildet, doch als die eigentliche Grundlage dieser Art von Kirchenmusik zu betrachten.

Dies zeigt sich nicht allein in der Behandlung der vierstimmig gesetzten Choralgesänge, mit welchen das Tonwerk in der Regel geschlossen wird, sondern vorzugsweise in den zahlreichen Figuralchören, in denen Bach die Melodie des Hauptliedes als Cantus firmus oder in Form von Zwischensätzen für den Gesang mit ersichtlicher Vorliebe verwendet hat. Er behandelte hier die Choralmelodie in der verschiedensten Form und Weise thematisch, ließ sie in den Stimmen wechseln, in jeder nur möglichen Art paraphrasirt hervortreten.

Wir weisen in dieser Beziehung auf die Cantate: „Wie schön leucht uns der Morgenstern" hin, in deren Eingangschor der Sopran mit dem ersten Horn die Hauptmelodie bringt, während die anderen Stimmen unter den jubelnden, warm und prächtig dahin quellenden Klängen des reich instrumentirten Orchesters das Motiv desselben in der Verkleinerung ertönen lassen.

In der Cantate: „Meine Seele erhebt den Herrn" ist die Melodie des Hauptliedes nicht bloß in dem Eingangschor und dem Schlußchoral, sondern auch in dem für Alt und Tenor gesetzten Duett: „Er danket der Barmherzigkeit" eingeführt, in welchem sie der ersten und zweiten Oboe und der Trompete gegeben ist.

In der schönen Cantate: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ findet sich eine Nummer, in welcher der Sopran zur Begleitung des Grundbasses und des Violoncello piccolo den Choral: „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ“ zu singen hat.

Abgesehen von dieser Art der Anwendung bringt Bach den Choral hie und da noch in anderweiter höchst eigenthümlicher Weise zur Geltung. So führt er ihn in der Cantate: „Schwingt freudig euch empor“ außer in dem Schlußliede zweistimmig (für Alt und Sopran) in merkwürdiger Verarbeitung und noch einmal für den Tenor als cantus firmus zu einer lebhaft bewegten Instrumentalbegleitung vor. Wir machen ferner auf die als Zweigesang behandelte Melodie des Chorals: „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ in der Cantate: „Wer da glaubet und getauft wird“ und auf die äußerst eigenthümliche Benutzung und Verwebung der Sopran- und Altstimme darin aufmerksam. Ja, Bach hat einmal den Choral geradezu als Recitativ gesetzt. In der Cantate: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ist die fünfte Strophe: „Denk nicht in deines Drangsals Hitze“ in der schönen Melodie jenes Kirchenliedes als Recitativ für Tenor vollständig durchgeführt.

Wie sehr er sich nach dieser Richtung hin in Aufgaben vertieft hat, in denen er das Kirchenlied vor Allem zur Geltung zu bringen suchte, ersieht man aus den Cantaten: „Christ lag in Todesbanden“ und: „Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren“, in welchen

die Melodie des Chorals allen vorkommenden Nummern zur ausschließlichen Grundlage dient.

In der großen Mehrzahl der Cantaten, wiewohl nicht überall, ist der Choral am Schluß für 4 Stimmen gesetzt. Doch finden wir ihn auch in chormäßiger Art mit so reicher und kunstvoller Orchesterbegleitung versehen, wie Bach solche nur je in Anwendung gebracht hat und welche dem oft so prachtvollen Aufbau seiner Eingangschöre in nichts nachgiebt. So in der Cantate: „Lobet Gott in seinen Reichen," der Schlußchoral: „Wann soll es doch geschehen," so ferner der Schluß der Cantate: „Ein ungefärbt Gemüthe" mit dem reich instrumentirten Choral: „O Gott, du frommer Gott," so der Schlußchoral der Cantate: „Du wahrer Gott und Davids Sohn," mit dem wunderbar schön gesetzten, durch den Eingangschor der Matthäuspassion so berühmt gewordenen alten Kirchenliede: „Christe du Lamm Gottes," in dessen reicher Behandlung sich die ganze Größe und Meisterschaft Bachs in vollstem Glanze darstellt, so ferner in der Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" auf den eigenthümlichen fast homophon gesetzten Chor: „Mein Jesu, mein Helfer, mein Port," der Choral: „Weil du vom Tod erstanden bist," welcher zu dem in figurirter Weise gesetzten Streichquartett und den 3 Trompeten und Pauken eingeführt wird und mit einem kurzen und glänzenden Figuralsatz endigt.

Auf der andern Seite läßt Bach häufig den recitativischen oder ariosen Gesang durch Choräle in der eigenthümlichsten Weise unterbrechen.

Hierher gehört, wenn wir von gleichartiger Behandlung

in den Passionsmusiken absehen wollen, beispielsweise aus dem Weihnachts-Oratorium das Recitativ: „Wer kann die Liebe recht erhöhn" mit dem von dem Sopran gesungenen Choral: „Er ist auf Erden kommen arm" (Melodie: „Gelobet seist du Jesu Christ"). Eben dahin gehört auch aus der Cantate: „Ach Gott, wie manches Herzeleid", das Recitativ des Tenor (d dur 4/4) mit dem Choral: „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut."

Diejenigen Cantaten, in denen der Choral nur in sehr zurücktretendem Maße verwendet wird, sind selten. Ausnahmsweise finden wir freilich auch solche, z. B.: „Geist und Seele wird verwirret," ferner die Mehrzahl der nur für Sologesang gesetzten Cantaten, in denen er gar keine Stelle gefunden hat.

Im Uebrigen sind die Choralwerke Bachs, soweit sie als vierstimmig gesetzte Gesangstücke dastehen, von so eigenthümlicher Bedeutung und für die Erkenntniß des Bachschen Geistes von so hervortretendem Charakter, daß dieselben umsomehr einer abgesonderten Betrachtung unterworfen werden müssen, als bei dieser Gelegenheit auch die in den Passions-Musiken und übrigen geistlichen und Kirchenwerken vorkommenden derartigen Tonstücke zusammengefaßt werden können.

6. Die Recitative.

In den Recitativen finden wir alle jene eigenthümlichen Besonderheiten wieder, welche wir bei den Recitativen in den Passionsmusiken zu bewundern haben und über welche wir uns dort weitläufiger verbreiten werden. Sie wurden meist nur von dem Grundbaß und der Orgel (oder dem

Klavier) begleitet. Nicht selten ist jedoch das Streichquartett dazu gesetzt. Oft gehen sie in ein sogenanntes Arioso über, oft auch fällt die recitativische Form in die figurirte Musik, wie beispielsweise das Recitativ der Cantate: „Meine Seele erhebt den Herrn," in welchem der Tenor bei den Worten: „Will seine Hand wie Spreu zerstreun" in echt Bachscher Weise, nachdem eine gebrochne Figur das Wort Spreu gemacht, das „zerstreun" in langen, leicht hingeworfenen Triolen darstellt, deren Bewegung hin und her fliegend dem im Winde bewegten Staube gleicht. In der Cantate: „Meine Seufzer, meine Thränen" finden wir ein Recitativ für Alt: „Mein liebster Gott," welches bei den Worten: „Allein ich muß doch noch vergebens flehen" in jene melismatisch-melodiösen Harmonienfolgen übergeht, welche stets eine so unvergleichliche Wirkung hervorbringen. Wir finden ferner in der Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" ein Tenor-Recitativ, dessen reich figurirter Gesang die recitativische Form völlig verläßt. Ebenso geht das Baß-Recitativ in der Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilirt," welches mit den Worten: „Erwünschter Tag" beginnt, bei häufigem Wechsel der Tempi fortwährend in den gebundenen Gesang über und verläßt diesen wieder, so daß die Form des Recitativs kaum noch erkennbar bleibt.

7. Die Arien.

Was die Bachschen Arien betrifft, über welche bereits oben Andeutungen erfolgt sind, so wird bei der Besprechung der Passions-Musiken auf den Standpunkt hingewiesen

werden, von dem aus deren Beurtheilung erfolgen muß, den Standpunkt der religiösen Feier, deren Hauptbestimmung die Kirchenmusik Bachs war.

In den Cantaten nimmt die Arie eine sehr hervortretende Stelle ein. Sie überwiegt nicht selten sogar das Element des Chorals. Wir finden Cantaten, in denen mehrere Arien mit einander wechseln, mitunter schnell und ohne Dazwischentreten von Chören auf einander folgen, ja wir finden eine ganze Reihe von Cantaten, welche neben dem Recitativ und den Instrumental-Einleitungen nur Arien, keine Chöre und nur zum Theil am Schluß Choräle enthalten. Unsrer Zeit und unsrem Auffassungsvermögen, wie dies sich nun gerade herausgebildet hat, sind diese Tonstücke theilweise ferner gerückt, als dies bei den anderen Bachschen Compositionen der Fall ist. Viel trägt hiezu der abstract religiöse Text, manches die hie und da veraltet erscheinende dreitheilige Form, manches auch die breite Ausnutzung der Motive und die polyphone Behandlung der Gesangsstimme zu den obligaten Instrumenten bei. Nicht alle Arien sind in der auch unserm heutigen Empfindungsvermögen zusagenden Gefühlstiefe und Ausdrucksfülle behandelt, wie wir deren in der Matthäus-Passion bewundern oder wie dies bei der berühmten, melodisch reizenden Sopran-Arie: „Mein gläubiges Herz" aus der Cantate: „Also hat Gott die Welt geliebt," oder der selten schönen, die rührendste Frömmigkeit athmenden Alt-Arie aus der Cantate: „Bedenke, Herr, wie es uns geht" der Fall ist.

Um diese Musikstücke, so weit sie nicht eben der Zeit verfallen sind, vollständig erfassen und genießen zu können,

bedarf es der Sammlung des Geistes und der hingebenden religiösen Stimmung. Es bedarf aber auch einer gewissen Vertrautheit mit dem Charakter der Bachschen Melodien. Wenn Forkel von diesen sagt: „Nicht Eigenschaft, sondern vielmehr eine Folge ihrer Eigenschaft ist es, daß sie nie veraltet. Sie bleibt ewig jung und schön, wie die Natur, aus welcher sie entsprungen ist," so hat er hierin nur bis auf einen gewissen Punkt Recht. Wie sehr man auch diese kunstvollen und merkwürdigen Gebilde des großen Meisters mit ehrerbietiger Bewunderung betrachten möge, ihre Wirkung ist nicht überall die, welche wir von solchen Schöpfungen zu erwarten berechtigt wären. Sehr richtig bemerkt Rochlitz in dieser Beziehung*): „Bach nimmt in seinen Werken den ganzen Menschen in Anspruch. Er ist sehr selten schmeichelnd und giebt also der Sinnlichkeit wenig, der Phantasie giebt er zwar mehr, doch keinen reichen Genuß. Oft ergreift er das Gefühl, fasset es kräftig und leitet es unverrückt, wohin er es haben will, und hält es kräftig fest. Am meisten hingegen regt er an und beschäftigt den Verstand. Wer daher nicht nachdenken mag, für den sind seine Werke wenig und nie wird er ihr Wesentliches fassen und genießen können."

Diese Aeußerung, welche in beschränktem Sinn aufgefaßt werden muß, ist mit besonderer Schärfe für die Arien zutreffend. Die Begleitung derselben ist im Gegensatz zu der reichen Orchestermasse, welche den Chören gegeben ist, meist einfach. Oft besteht sie nur aus dem Grundbaß, dem das Accompagnement hinzugedacht werden muß, oft

*) Allgem. Leipz. Musik-Zeitung 1803 S. 514 u. f.

neben diesem nur in einem in concertirendem Styl gesetzten Instrumente. In einzelnen Cantaten finden wir die Arien in einer Weise zu der obligaten Orgel gesetzt, welche lebhaft an jene Aeußerung Mizlers erinnert, „daß man mitunter bei der Begleitung Bachs ein Concert zu hören glaube."

Wo mehrere Arien vorkommen, pflegt, gleichsam zur Erhöhung des Reizes und zu Steigerung der Wirkung, die vollere Instrumentirung, je nach dem Charakter der Worte in einer außerordentlich wechselnden Mannigfaltigkeit angewendet zu werden. Doch bindet sich Bach überhaupt an keine äußere Form und Regel und wiederholt sich bewußter Weise nicht. Er handelt auch hierin, wie in allen seinen Werken in völligster Freiheit.

8. Die Chöre.

Am siegreichsten zeigt sich das große Genie des Meisters in den Chören. Man erstaunt bei Betrachtung ihrer Anlage und Durchführung über den Reichthum an Ideen und die Meisterschaft in deren Darstellung, über die kunstvolle Art, in der die Verbindung der Hauptmotive mit den Nebengedanken, so wie die Einflechtung und Durchführung der Choral-Melodien stattfindet, über die Mannigfaltigkeit in dem Wechsel und der Anwendung der letzteren, vor allem aber über die Einheit, die in diesen Tonstücken, ihrer Ueberfülle an Detail ungeachtet, herrscht. Dabei sieht kein Stück dem andern ähnlich. Bach malt im Großen und im Kleinen, ohne bei aller Naivetat jemals kleinlich zu werden. Jedes Wort zeichnet musikalisch den Gedanken, jede Phrase, sowohl der Stimmen als der Instrumente, ist

dem allgemeinen Charakter des Tonstücks unmittelbar angehörig. Wenn alles dies auch von den Sologesängen gilt, so ist es doch vorzugsweise bei den Chören von erhöhtem Interesse, deren so viel reichere Ausführung zu weiter greifenden Anforderungen an den Componisten führt. In der That ist in ihnen jede einzelne Stimme in vollendeter Unabhängigkeit behandelt, ohne je aus der Allgemeinheit oder besonderen Einheit herauszutreten.

Zumal in den Eingangschören herrscht ein so fest ausgeprägter Charakter vor, daß er die ihm aufmerksam folgende Kirchengemeinde nothwendigerweise unmittelbar in die durch den Text des Gottesdienstes gebotene kirchliche Stimmung überführen mußte. Man betrachte den herrlichen Eingangschor der Cantate: „Bleibe bei uns denn es will Abend werden," oder den glänzend feurigen Chor: „Lobet Gott in seinen Reichen," oder das tiefschmerzliche: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen." Ueberall wird man dies bestätigt finden. Wer könnte bei Anhörung des Chors: „Laßt uns jauchzen" aus der Cantate: „Herr Gott dich loben wir" eine andre Stimmung als die des Jubels und der heiligsten Freude empfinden? Wer fühlte sich bei dem fünfstimmig gesetzten Eingangschor der Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilirt" nicht zu jenem frisch erregten Aufschwung mit fortgerissen, in welchem die Auferstehung des Herrn gefeiert wird?

Eine von Bachs Cantaten („Nun ist das Heil und die Kraft") besteht nur aus einem einzigen, prachtvollen Doppelchor, eine andere nur aus einer einzigen Fuge, „Nimm was Dein ist und gehe hin," auf Dom.

Septuag. „Diese Fuge hatte," sagt Marpurg,*) „auch bei den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und ein besonderes Gefallen erregt, welche gewiß nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortrefflichen Declamation, die der Componist in dem Hauptsatze und in einem kleinen besonderen Spiele mit dem „gehe hin" angebracht hatte und deren natürliches Wesen und genau angemessene Richtigkeit jedem sogleich in die Ohren fiel, herrührte."

Wenn man über die Fugen, welche in diesen Cantaten vorkommen und die meist von dem seltensten Reichthum und in edler freier Charakteristik gesetzt sind, Ausführlicheres sagen wollte, würde man eben nur wiederholen können, was über diese Musikform des großen Meisters an anderen Stellen dieses Buchs vielfach gesagt worden ist.

Bachs Chorgesänge mit Einschluß der Choräle sind eben vollendete Meisterwerke. Sie lassen ein für allemal jeden Zeitgeschmack weit hinter sich zurück und werden in jeder Zeit als Muster höchster Vollkommenheit voranstehen.

Es wird wohl nicht erwartet werden, daß die außerordentlich große Anzahl dieser Musikwerke speciell verfolgt werden könne. Wenn ihnen zur Schilderung des allgemeinen Charakters derselben näher getreten werden soll, so bleibt nur übrig, an einzelnen die Vorzüge und Besonderheiten hervorzuheben, welche eben allen eigen sind. Auf diese Weise werden deren Eigenthümlichkeiten im Großen und Ganzen am besten darstellbar sein.

---

*) Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin 1760. S. 381.

II. Specielle Betrachtung einzelner Cantaten.

So wenden wir uns denn um ihrer besonderen Behandlung willen zunächst

I.

zu der Cantate

Christ lag in Todes Banden.

Diese war für das Osterfest bestimmt.

Die Textworte sind ohne irgend welche Veränderung dem Luther'schen Kirchenliede entnommen, welches wir zum näheren Verständniß hier folgen lassen.

1) Christ lag in Todesbanden,
Für unser Sünd' gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben,
Deß wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein,
Und singen Hallelujah!

2) Den Tod Niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht alles unsre Sünd',
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen,
Hallelujah!

3) Jesus Christus, Gottes Sohn
An unser Statt ist kommen
Und hat die Sünde weg gethan,
Damit dem Tod genommen
All sein' Recht und sein' Gewalt,
Da bleibet nichts denn Todsgestalt,
Den Stach'l hat er verloren.
Hallelujah!

4) Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen.
Das Leben das behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündiget das,
Wie ein Tod den andern fraß,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Hallelujah!

5) Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten
Das ist hoch an dem Kreuzes Stamm
In heißer Lieb gebraten.
Das Blut zeichnet unser Thür,
Das hält der Glaub' dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Hallelujah!

6) So feiern wir das hohe Fest,
Mit Herzensfreud' und Wonne,
Das uns der Herre scheinen läßt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnaden Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Hallelujah!

7) Wir essen und leben wohl
Im rechten Osterfladen.
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel' allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Hallelujah!

Die Composition dieses eigenthümlich kräftigen Liedes enthält eine Folge der merkwürdigsten Variationen auf die Melodien desselben.

Die trübe Tonart (e moll) führt uns in die Grundstimmung über, welche der Betrachtung des in Grabes

Banden liegenden, mit der Sünde und dem Tode ringenden Heilands ziemt.

Ein kurzer Instrumentalsatz des Streichquartetts, dem eine zweite Bratsche hinzugefügt ist, leitet ernst und einfach ein.

Der erste Vers

führt uns zuerst die Melodie des Hauptliedes in polyphoner Weise unter dem Cantus firmus des durch das Cornetto verstärkten Sopran vor. Wir hören in den, die 3 Unterstimmen des Chors begleitenden Posaunen das Dogma des christlichen Opfers aus der trüben Grundstimmung des Chorals hervorklingen und sehen den Kampf des göttlichen Worts gegen den Tod sich vorbereiten. Eine lebhaft figurirte Orchesterbegleitung, den gegebenen Motiven bis in die äußersten Consequenzen folgend, tritt dem Choralgesang gegenüber, der zu der Strophe: „daß wir sollen fröhlich sein“ in ein bewegteres Nebenmotiv übergeht, bis sich Stimmen und Instrumente in frischem Aufschwunge zu dem Hallelujah-vereinigen, das den Sieg des Erlösers verkündet.

Der zweite Vers

„der Tod, den Niemand zwingen kunnt“ (Duett für Sopran und Alt) ist eine der eigenthümlichsten Schöpfungen des großen Meisters. In einem in strengster Durchführung festgehaltenen figurirten Motive des Basses erkennen wir die, alle Verhältnisse des Lebens durchdringende Macht der Sünde und des Todes in ihrer unüberwundenen Starrheit. Ihr gegenüber erhebt sich das Christenthum in der fortlaufenden Melodie des Chorals, umschlungen von den beiden Gesangsstimmen, welche durch

das Cornetto und die Altposaune verstärkt auftreten. In ihrem einander antwortenden und sich vereinigenden Gesange sehen wir die Menschheit, von dem frommen Gedanken der Erlösung zu Christo herangezogen, sich tröstend und ermuthigend dem großen Kampf entgegengehen.

In dem 3. Verse

„Jesus Christus, Gottes Sohn"

folgt die Singstimme (Solo für Tenor) der Choralmelodie, während die lebhaften Figuren der unisono gehenden Violinen über dem in festgezeichneter Bewegung verbleibenden Continuo den Sieg des Christenthums darstellen. Bei den Worten: „Da bleibet nichts denn Tods Gestalt" tritt ein kurzes Adagio dieser auch dem Baß mitgetheilten Bewegung gegenüber. Die Erstarrung des Todes zeigt sich vor unserm Blick. Aber das wieder hereinbrechende siegreiche Leben reißt den Gesang aus dieser Erstarrung mit sich in den reichen Figurenglanz des Hallelujah fort.

Unmittelbar darauf

Im vierten Verse

„Es war ein wunderlicher Krieg"

tritt ein, die Choralmotive in fugirter Weise aufnehmender Chor ein, dessen übrige Stimmen sich in reichen Arabesken, wie ein Kranz von antiken Blumen und Blattgewinden um den Alt daher schlingen, welcher im Cantus firmus die Hauptmelodie in einfacher Cantilene durchführt. Nur der Continuo begleitet diesen „wunderlichen Krieg", den die einzelnen Stimmen gegen einander führen.

Der fünfte Vers

„Hier ist das rechte Osterlamm"

ist für den Baß gesetzt. Nach der in den vorhergehenden

4 Sätzen fast erschöpfenden Behandlung des Choralthemas setzt die künstlerische Erfindungsgabe in Erstaunen, vermöge deren Bach dasselbe zwischen der Gesangsstimme und dem Orchester in völlig neuer und zugleich tiefernster Weise zu behandeln weiß. Er überbietet diese noch

im sechsten Vers

„So feiern wir das hohe Fest“

indem er in zweistimmig contrapunktischer Behandlung (Sopran und Tenor) über einem in punktirten Rhythmen durchgeführten Baß wiederum eine neue, in hohem Grade wohlklingende Anwendung der Hauptmelodie vorführt, bis in dem

siebenten Verse

„Wir essen und leben wohl“

der Choral als Glanz- und Kernpunkt der schönen Tondichtung in einfach vierstimmigem Satz, von dem Quartett, dem Horn und 3 Posaunen begleitet, den Inhalt der vorhergegangenen Sätze in großen Zügen noch einmal zusammenfassend, das Werk abschließt, dessen Einheit, abgesehen von dem wunderbaren Reichthum in der Verarbeitung des Motivs auch in dem strengen Festhalten der ursprünglichen Tonart (emoll) durch alle acht Sätze hervortritt.

Bei nur oberflächlicher Betrachtung könnte man versucht sein, die derartige Behandlung eines Stoffs als Künstelei, als eine Art von Spielerei, als eigensinniges Beharren auf vorgenommenen Gedanken zu betrachten. Man wird aber von einer solchen Ansicht zurückkommen, wenn man erwägt, daß Bach gegen seine sonstige Gewohnheit, die alten Kirchenliedern entnommenen Texte zu seinen Cantaten in völlig freier Benutzung zu verwenden, den Lutherschen Choral

durchaus unabgeändert und unabgekürzt beibehalten hat. Es war offenbar sein Wille, das Lied in dem ehrwürdigen Charakter seines Grundstoffs als Choral durchzuführen und die verschiedenen Verse desselben eben nur im Einzelnen musikalisch neu zu gestalten. Die Ehrfurcht vor dem großen Reformator, dem Dichter des Liedes, verbot ihm jede Abweichung von dem Texte, sowie die Anwendung musikalischer Hauptgedanken, welche eben nicht der dazu gehörigen Kirchenmelodie angehörten. Nicht Eigensinn, sondern strenger Ernst und Pietät, nicht Spielerei, sondern das höchste Maß der Anwendung der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel haben ihm in dem vorbesprochenen Werke die Feder geführt.

Betrachten wir im Gegensatz zu der vorstehenden die einer früheren Epoche des Meisters (1714) entstammende, bereits oben erwähnte Cantate:

II.

„Ich hatte viel Bekümmerniß,"

so zeichnet sich diese neben dem bereits erwähnten Umstande, daß Mattheson schon im Jahre 1725 die darin enthaltene Declamation der Worte einer tadelnden Kritik unterzogen hatte, noch dadurch aus, daß in ihr der Choral nur einmal nebenbei (als Cantus firmus in einem Chor des zweiten Theils) vorkommt. Dem ungeachtet und obschon Bach, wie wir gesehen haben, zu der Zeit, als er diese Cantate schrieb, noch nicht in die Periode seiner Reife und höchsten Vollendung eingetreten war, wird doch mit Recht behauptet werden dürfen, daß dieses Tonwerk eine der besten und im kirchlichen und guten Sinne wirkungsvollsten Cantaten sei, welche wir dem großen Meister verdanken. Sie

gehört zu den größeren Cantaten, welche in zwei Theilen (vor und nach der Predigt) aufgeführt zu werden bestimmt waren.

Wir geben zunächst wiederum die Textesworte.

I. Theil.

Chor. Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen.
Aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.

Aria. Seufzer, Thränen, Kummer, Noth.
Aengstlich's Sehnen, Furcht und Tod
Nagen mein beklemmtes Herz,
Ich empfinde Jammer, Schmerz.

Recitativ. Wie hast du dich, mein Gott
In meiner Noth,
In meiner Furcht und Zagen
Denn ganz von mir gewandt?
Ach! kennst du nicht dein Kind?
Ach! hörst du nicht die Klagen
Von denen, die dir sind
Mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust,
Und bist mir grausam worden!
Ich suche dich an allen Orten,
Ich ruf, ich schrei dir nach, —
Allein, mein Weh und Ach,
Scheint jetzt, als sei es dir ganz unbewußt.

Aria. Bäche von gesalznen Zähren,
Fluthen rauschen stets einher,
Sturm und Wellen mich versehren,
Und dies trübsalvolle Meer
Will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen!
Hier versink' ich in den Grund,
Dort seh ich der Hölle Schlund.

Chor. Was betrübst du dich meine Seele,
Und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott,
Denn ich werde ihm noch danken,

Daß er meines Angesichtes Hilfe
Und mein Gott ist.

II. Theil.

Gläub. Seele.
Recitativ. Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht,
Wo bleibest du?
Jesus. O Seele, sieh, ich bin bei dir!
Gl. Seele. Bei mir? Hier ist ja lauter Nacht.
Jesus. Ich bin dein treuer Freund,
Der auch im Dunkeln wacht,
Wo lauter Schalken seind.
Gl. Seele. Brich doch mit deinem Glanz
Und Licht des Trostes ein!
Jesus. Die Stunde kommet schon,
Da deines Kampfes Kron'
Dir wird ein süßes Labsal sein.
Duo. Gl. S. Komm mein Jesu und erquicke
Und erfreu mit deinem Blicke!
Diese Seele, die soll sterben,
Und nicht leben,
Und in ihrer Unglückshöhle
Ganz verderben?
Ich muß stets in Kummer schweben.
Jesus. Ja, ich komme und erquicke
Dich mit meinem Gnadenblicke,
Deine Seele, die soll leben
Und nicht sterben.
Hier aus dieser wunden Höhle
Sollt du erben
Heil! durch diesen Saft der Reben.
Gl. Seele. Ja, ach ja, ich bin verloren.
Jesus. Nein, ach nein, du bist erkoren.
Gl. Seele. Nein, ach nein, du hassest mich.
Jesus. Ja, ach ja, ich liebe dich.
Gl. Seele. Ach Jesu durchsüße mir Seele und Herze.
Jesus. Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde du Schmerze.
Chor. Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,
Denn der Herr thut dir Guts.

Choral. Was helfen uns die schweren Sorgen,
Was hilft uns unser Weh und Ach.
Was hilft es, daß wir alle Morgen
Beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
Nur größer durch die Traurigkeit.
Denk nicht in deiner Drangsals Hitze,
Daß du von Gott verlassen seist,
Und daß der Gott im Schooße sitze,
Der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel,
Und setzet Jeglichem sein Ziel.

Arie. Erfreue dich Seele,
Erfreue dich Herze,
Entweiche nun Kummer,
Verschwinde nun Schmerze.
Verwandle dich Weinen
In lauteren Wein,
Es wird nun mein Aechzen
Ein Jauchzen nur sein.
Es brennet und flammet
Die reineste Kerze
Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

Chor. Das Lamm, das erwürget ist,
Ist würdig zu nehmen Kraft und Reichthum
Und Weisheit und Stärke und Ehre, und Preis und Lob,
Lob und Ehre und Preis und Gewalt
Sei unserm Gott zu Ewigkeit.
Amen Hallelujah!

Wir finden in dem vorstehenden, zum nicht geringen Theile vielleicht von Bach selbst herrührenden Text ein Durchdringen der Gedanken und Worte des Psalmisten mit dem in der Offenbarung St. Johannis ausgedrückten Symbole der Läuterung der über ihre Entfernung von Gott bekümmerten Seele durch das Blut Christi in der

Form des Dialogs, wie solche in einzelnen Cantaten speciell hervortritt. Als vermittelnde Macht stellt sich in dem Choral die christliche Kirche dar. So weist der Text in seiner Gesammtheit auf das Evangelium des Tages hin, welches die Buße und Wiederaufnahme des verlorenen Sohnes enthält.

Die Cantate wird durch eine Sinfonia (Adagio assai 4/4 Cmoll) eingeleitet. Der ernste Gang des durch das Fagott verstärkten Basses erhält durch den schmerzlich bewegten Wechselgesang der Oboe und der 1. Violine jene trübe, wie von thränenvoller Klage gesättigte Farbe, aus deren Tönen Trauer und Bekümmerniß sprechen.

Ernst und fest schließt sich ihnen der Eingangschor an. Während der Baß seine ruhig fortschreitende Bewegung wieder aufnimmt, fallen die Stimmen in melodisch natürlicher Deklamation mit den Worten: „Ich hatte viel Bekümmerniß" nach einander ein, sich mehr und mehr zu gemeinsamer Klage zusammenziehend, bis sie plötzlich mit einem festen, im Adagio ausgedrückten „Aber" abbrechen. Ein lebhaftes glänzendes Tonmeer wogt vor uns auf: „Deine Tröstungen erquicken meine Seele." Stimmen und Orchester erheben sich zu reichen Tongewinden, die sich über der Bekümmerniß des Herzens daher schlingen, sie in freudige Zuversicht verwandeln. Doch das beängstete Gemüth wird nicht lange von seiner inneren Bewegung abgezogen. Von neuem beginnt es wie zuckender Schmerz zu ringen. Die glänzenden Tonmassen verlieren sich, Zweifel steigen wiederum in der Seele empor, der Trost scheint sich unter ihnen zu verlieren.

So begegnet uns die Arie: „Seufzer, Thränen, Kummer, Noth". Von der Oboe und dem Baß begleitet, fließt sie in sanfter Klage dahin. Von banger Besorgniß überwältigt, haucht die gläubige Seele ihre Bekümmerniß in weich melodischen Tönen aus. Im Gegensatz zu Bachs sonstiger Breite ist diese Arie kurz, übrigens voll von der edelsten Wirkung.

Die Trauer der Seele steigert sich zu schmerzlicher Erregung: „Ist es denn ganz und gar aus, mit der Güte des Herrn? Hat die Verheißung ein Ende?" So tritt das Tenor-Recitativ: „Wie hast du dich mein Gott" vor uns hin. Von dem Quartett in lang gezogenen Accorden begleitet, dringt der Schmerz aus dem Tiefsten der Brust mächtig auf uns ein. Die folgende Arie, gleichfalls für den Tenor gesetzt: „Bäche von gesalznen Zähren" bewegt melodisch unter dem Rauschen des Instrumentalsatzes die Stimmung der Angst und unruhiger Bekümmerniß fort. Kein Halt und kein Trost ist mehr in uns. Wie auf hoher See ein schwankendes Boot, so ringt und treibt unsre Seele daher. „Die Fluthen rauschen auf, daß hier eine Tiefe und dort eine Tiefe sich aufthut. Die Wasserwogen des Herrn gehen über uns fort." Da plötzlich bricht es wie Lichtglanz durch das Dunkel. Die stürmischen Wasser ebnen sich. „Was betrübst du dich meine Seele" hören wir die schönen Worte des Psalmisten in vierstimmigem Solosatz wie himmlischen Trost von Engelslippen hernieder klingen und in gläubiger Zuversicht von dem Chor wiederholen. In lebhafter Unruhe beginnt der Glaube, sich aus der thatlosen Bekümmerniß, aus dem unfruchtbaren Schmerz, aus der das Innerste verzehrenden Klage zum Bewußtsein

des göttlichen Heils zu erheben. Zwar zuckt es noch krampfhaft im Tiefsten der Brust. Aber glänzender wie zuvor leuchtet das Licht von oben: „Harre auf Gott, denn ich werde ihm danken.“ Und fester und höher erhebt sich der Glaube. In kräftigem Motive beginnen die vier Solostimmen den fugirten Satz: „Daß er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist.“ Und über den Solostimmen ergreifen die Instrumente in glänzender Steigerung das Thema der Fuge und führen sie weiter fort, bis der Chor sie in kurzer Erhebung zum Schluß führt.

Der Herr verläßt die Seinen nicht, klingt es aus diesen Tönen zu uns herüber. Er ist uns nahe. „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so dürstet unsre Seele nach Gott. Sie ist betrübt, aber der Herr hat des Tages verheißen seine Güte“. Mit dem Gedanken an diese schönen Worte des Psalmen, mit der Hoffnung und dem Glauben schließt der erste Theil.

Anders entwickelt sich der Charakter des Tonbildes in der zweiten Abtheilung. Die Predigt, welche beide Theile getrennt hat, mußte den Sinn auf die Besonderheit des christlichen Glaubens zurückführen. Daher ist die Sehnsucht der gläubigen Seele hier nicht mehr auf das Allgemeine des göttlichen Trostes gerichtet. Ihr Blick ruht auf Christo, dem Hort und Heiland der Welt. Nach ihm ruft, nach ihm strebt sie hin. „Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht, wo bleibest du?“ hören wir es in klagendem Recitative ertönen. Und siehe, Jesus der Hort und Helfer tritt zu ihr, tröstend, verheißend, ihr in den Wolken des Himmels die Krone der Zukunft zeigend.

Sogleich wendet sich die Seele ihm entgegen, noch zagend doch vertrauensvoll, voll ängstlichem Beben doch in Zuversicht. In dem folgenden Satz (es dur 4/4): „Komm mein Jesu und erquicke“ bewegen sich beide Stimmen flehend und beruhigend, zagend und tröstend in rhythmisch melodischem Flusse, eines nur von dem Grundbaß begleiteten und durch diesen zum dreistimmigen Satz vermehrten Wechselgesangs, aus dem der erheiterte Glaube in der lebhafteren Bewegung des 3/8: „Ach Jesu durchsüße mir Seele und Herze“ zu freierem Aufschwunge emporstrebt, um mit dem gnadenreichen Troste der Zukunft zu schließen.

So in der Ruhe der Verheißung und des Glaubens führt uns der Meister zu dem Chor: „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,“ einer jener tiefsinnigen Schöpfungen, wie wir deren bei ihm in der späteren Periode seiner Meisterschaft so oft begegnen. Die Soli des Sopran und Baß, von dem Grundbaß begleitet, beginnen in canonischem Gesange. Der Alt antwortet in entgegengesetzter Bewegung. Ruhig und ernst schreiten die Stimmen daher. Zwischen ihnen erhebt der Tenor mit unbeschreiblicher Wirkung die zweite Strophe des Chorals: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ als Cantus firmus, stets umrankt und umwoben von dem immer neu sich bildenden und immer neu hervorquellenden Reichthum des Hauptmotivs. Vor dem Beginn der dritten Strophe: „Denk nicht in deines Drangsals Hitze“ theilt sich das Motiv der übrigen Stimmen dem Orchester mit, während der Baß mit den Worten: „denn der Herr thut dir Gutes“ ein zweites Hauptmotiv beginnt, dem Tenor und Alt folgen. Der Choral erklingt nun im Sopran. Oboe, 1. Violine

und Posaune begleiten ihn in triumphirenden hellen Klängen, indeß die beiden Hauptmotive des Chors sich neben und gegen einander verschmelzen. In ruhiger Größe schwebt über ihnen das alte schöne Kirchenlied fort, der himmlische Trost über dem sterblich ringenden Glauben, die siegende Zuversicht des vollendeten Christenthums über dem menschlich bewegten Drängen und Streben.

Die große Wirkung der göttlichen Verheißung ist in uns vollendet. Eine Arie für Tenor: „Erfreue dich Seele" giebt diesem Gefühle sinnigen Ausdruck. Dieser wird durch den Schlußchor besiegelt, der in der vollen Pracht und Größe des heiligen Sieges daherschreitet. „Das Lamm das erwürget ist" erschallt es in glanzvoller Steigerung unter dem schmetternden Klange der Trompeten und Pauken. Und „Lob, Ehre, Preis und Gewalt" singt uns der Tonmeister in den Worten der Offenbarung und in schwungvoller glänzend reicher Erhebung. Die vier Solostimmen beginnen den fugirten Schlußsatz allein mit dem Grundbaß. Ihnen folgt der Chor in erhöhter Steigerung, während das Orchester in wachsender Erregung sich anschließt, bis die Trompeten schließlich das Thema ihrerseits aufnehmen und mit feurigem Schwunge erschallen lassen. Alles stürmt und schwillt mächtig empor. Hallelujah und Amen ertönen in reichem Schmuck glänzender Figuren, dazwischen dröhnt stets von Neuem das „Lob und Ehre und Preis und Gewalt" in stetem Wechsel sich erhebend bis zum Schluß. Wir meinen die Engel zu sehen vor dem Stuhl des Richters, sie einstimmen zu hören in den Chor der Aeltesten, die da angethan mit weißen Kleidern und Palmen in den Händen vor Gottes Angesicht beten. Aus großer Trübsal

sind sie gekommen und haben die Bekümmerniß ihrer Herzen rein gewaschen und ihre Kleider helle gemacht in dem Blute des Lammes.

So führt uns der Meister aus der Tiefe des eignen Herzens zu dem großen Quell des Trostes und der Erhebung, aus Trübsal und Zweifel in die siegreiche Zuversicht, aus der Allgemeinheit des Ringens und Strebens zu Christo dem Erlöser. Aber aus dem einzelnen Gemüth heraus bildet er zugleich ein großes All umfassendes Erkennen der Gewalt und Stärke des Herrn und zeigt uns seine ganze Herrlichkeit, indem er auf Augenblicke den Vorhang erhebt, der unserem sterblichen Auge das heilige Geheimniß der Offenbarung verhüllt hatte.

In der That würde dies schöne Tonwerk der besten Zeit Bachs würdig sein und dem vorzüglichsten angereiht werden können, was er während derselben geschrieben hat.

Um dieser früheren Arbeit des großen Componisten gegenüber ein ferneres Beispiel der außerordentlichen Mannigfaltigkeit zu geben, in welcher derselbe seine Cantaten behandelt hat, glauben wir

III.

die Cantate:

„Wachet auf, ruft uns die Stimme"

einer näheren Betrachtung unterziehen zu sollen, welche zugleich ohne Zweifel zu seinen vollendetsten Arbeiten gehört.

Dieselbe ist für den 27. Sonntag nach Trinitatis geschrieben. Das Evangelium erzählt die Geschichte der klugen und thörichten Jungfrauen.

Der Text lautet wie folgt:

Chor. Wachet auf ruft uns die Stimme
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
Wach auf du Stadt Jerusalem.
Mitternacht heißt diese Stunde,
Sie rufen uns mit hellem Munde
Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohlauf, der Bräut'gam kommt!
Steht auf, die Lampen nehmt!
Hallelujah! Macht euch bereit
Zu der Hochzeit!
Ihr müßet ihm entgegen gehn.

Recitativ. Er kommt, er kommt, der Bräutigam kommt,
Ihr Töchter Zions kommt heraus!
Sein Ausgang eilet aus der Höhe
In euer Mutter Haus.
Der Bräutigam kommt, der einem jungen Rehe
Und jungen Hirschen gleich auf denen Hügeln springt,
Und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
Wohlauf ermuntert euch, den Bräutigam zu empfangen,
Dort, sehet, kommt er hergegangen.

Duo. Die gläubige Seele.
Wenn kommst du mein Heil,
Ich warte mit brennendem Oele,
Eröffne den Saal
Zum himmlischen Mahl,
Komm Jesu.

Jesus. Ich komme, dein Theil,
Ich öffne den Saal
Zum himmlischen Mahl,
Ich komme, o liebliche Seele.

Choral. Zion hört die Wächter singen
Das Herz thut ihr vor Freude springen.
Sie wachet und steht eilend auf
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.
Nun komm du werthe Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn

Wir folgen All'
Zum Freudensaal,
Wir halten mit das Abendmahl.

Recitativ. So geh herein zu mir, du mir erwählte Braut.
Jesus. Ich habe mich mit dir in Ewigkeit vertraut
Dich will ich auf mein Herz, auf meine Brust
Gleichwie ein Siegel setzen,
Und dein betrübtes Aug ergötzen
Vergiß, o Seele, nun die Angst, den Schmerz
Den du erdulden müssen.
Auf meiner Linken sollst du ruhn,
Und meine Rechte soll dich küssen.

Duo. Gl. Seele.
Mein Freund ist mein,
Die Liebe soll nichts scheiden
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.
Jesus. Und ich bin sein, die Liebe soll nichts scheiden,
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Choral. Gloria sei dir gesungen
Mit Menschen und mit Engelszungen,
Mit Harfen und mit Cymbeln schon.
Von zwölf Perlen sind die Pforten
An deiner Stadt, wir sind Consorten
Der Engel hoch an deinem Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
Kein Ohr hat je gehört
Solche Freude
Deß sind wir froh, Jo, Jo,
Ewig in dulci jubilo.

Wie in der vorhergehenden Cantate die Worte des Textes aus den Psalmen, der Offenbarung und dem Kirchenliede zu einem symbolischen Ganzen zusammengefügt waren, so finden wir sie hier aus dem Kirchenchoral und den Bildern des Hohenliedes zusammengewoben, auf dem Grunde

des Evangeliums und der Worte Pauli an die Thessalonicher: „So lasset uns nun nicht schlafen, wie die anderen; sondern lasset uns wachen und nüchtern sein.“

Wir treten ein in die Stadt Jerusalem, da der Bräutigam erwartet wird in tiefer Mitternacht. Glänzend und erhaben beginnen zwei Gruppen des Orchesters (3 Oboen gegen 2 Violinen und die Viola) gegeneinander über dem Grundbaß den feierlichen Ruf der Wächter vorzubereiten, den der Sopran uns bald in der ernsten Melodie des Kirchenliedes vernehmen läßt, während die anderen Stimmen in wundervollem Ausdruck selbständig daherschreiten. Hoch auf klingt der Choral über ihnen fort. Die beiden Orchestergruppen bewegen sich bald in figurirten Motiven, bald in feierlich ernstem Schwunge. Wir hören das Nahen des göttlichen Bräutigams und sehen das Haus festlich geschmückt zu seinem Empfange, die Braut harrend des Verheißenen, die Stätte bereit, da er wohnen soll.

Groß wie der Gedanke ist die Darstellung desselben, majestätisch die Form, in der er uns erscheint.

Ein einfaches Recitativ (Tenor) kündigt das Kommen des Bräutigams an. Mit einer Solo-Violine (Violino piccolo) beginnt das folgende Duo. (6/8 cmoll) Zuerst in einfach gehaltener Melodie, dann in leicht bewegten, zart gewebten Figuren, nur von dem Grundbaß begleitet, schmiegt sie sich anmuthig daher. In Klängen sehnsüchtigen Harrens fragt die Seele in dahinschwellendem Wechselgesang: „Wann kommst du mein Heil?“ Mit festerem Rhythmus antwortet der göttliche Bräutigam, bis beide Stimmen bei den Worten: „Ich warte“ „ich komme“ sich zu einander finden und von dem Beginn

des zweiten Satzes ab: „Ich öffne den Saal“ in steter Wechselwirkung, wie in einander verschlungen fortschreiten, bis sie zu der ursprünglichen, sehnsuchtsvoll wiederklingenden Frage, von den leichten Gewinden der Violine umwoben, zurückkehren. Ein weich melodischer Duft weht um dies Tonstück, dessen lange Dehnung durch die eigenthümliche Verwebung der Stimmen mit der erregenden Wirkung des Solo-Instruments wenig bemerkbar wird.

Es folgt nunmehr eines jener merkwürdigen Stücke, durch welche Bach oft so überraschend wirkt. In sanfter Melodie, nur von dem Baß begleitet, treten die Violinen unisono ein. Sie führen uns, gleichsam den Festreigen darstellend, in den Saal, da das himmlische Mahl bereitet ist. Die Sterne flammen auf und süße Lieder der Liebe ertönen, aber nicht der irdischen Liebe. Ernst und groß hebt sich aus den sanften Klängen, vom Tenor im Chor gesungen, die 2. Strophe des Hauptliedes. Die Braut bereitet sich, den himmlischen Bräutigam zu empfangen. Ihr Herz drängt sich ihm, von mächtiger und süßer Sehnsucht voll, entgegen. Die ganze Schaar folgt ihr zu dem Feste, das da bereitet ist. Und weiter tönen die Klänge des Hochzeitmahls, bis der Choral verstummt und der Bräutigam in dem Recitative: „So geh herein“ in den Bildern des Hohenliedes die angetraute Braut zu sich einführt.

Wiederum begegnen wir einem Duo zwischen Sopran und Baß, in welchem beide ihre Stimmen vereinigen, indeß die Solo-Oboe in reich figurirten Gängen den Charakter des vorigen Stückes aufnehmend die Feier des Festes fortspinnt. In Tönen sanfter Zärtlichkeit, nicht mehr in

der Sehnsucht des ersten Duos vernehmen wir nun den Gesang. Es ist die Liebe in ihrer Reinheit und Vollendung, die in lang gedehnter Fülle ihre Freude bekundet. Der Bund ist vollendet. Der Herr hat die gläubige Seele in seinen Arm genommen. Sie wohnt nun in seinem himmlischen Saale. Hiermit ist der Inhalt des Tongedichts erschöpft. Dasselbe schließt mit der letzten Strophe des Hauptliedes in einfach vierstimmigem Satze mit den begleitenden Instrumenten.

Die Einheit des Gedankens und Charakters ist hier in seltner Vollendung durchgeführt. Ueber dem Werke schwebt ein Ton der Weihe und Empfindung, wie wir ihm in so ausgeprägter Reinheit selten begegnen. Daß diese Cantate, ungeachtet der dreifachen Einführung des Chorals und dessen meisterhafter Verarbeitung und Verschmelzung in den umgebenden Rahmen des evangelischen Grundtextes von strengen Beurtheilern nicht für eigentlich kirchlich erachtet werden wird, läßt sich kaum in Zweifel stellen. Die symbolische Bedeutung des Gleichnisses von den klugen Jungfrauen in Gemeinschaft und Verbindung mit dem sinnlich erscheinenden Reize des Hohenliedes hat den Meister veranlaßt, seinerseits jenem ernst-heiteren Ton dichterischer Empfindung zu folgen, den die Worte des Textes anklingen lassen. Wir unsrerseits stellen solcher überstrengen Beurtheilung die Ueberzeugung entgegen, daß die seltene Vollendung, Größe und Reinheit, die das besprochene Kunstwerk charakterisirt, es seinen Platz gerade und vor allem in der evangelischen Kirche suchen läßt, wo und wann diese dem Kunstgesang ihre Pforten eröffnet. Nicht die Ascetik allein ist es, die dort berechtigt ist. Das fromme Gefühl darf

sich auch in ernst-heiteren Betrachtungen ergießen und die Stimmung eines ausgeglichenen, sich mit Gott und seinem Heiland eins wissenden Herzens ist eben nicht die der Trauer, sondern der Freude und frommen Heiterkeit.

Als diametralen Gegensatz zu dem vorbehandelten Werke stellt sich uns

IV.

die durch und durch im tiefsten Ernst behandelte Cantate für den 21. Sonntag nach Trinitatis:

„Aus tiefer Noth schrei ich zu dir"

dar.

Das Evangelium des Tages behandelt das Wunder an dem Hauptmann von Capernaum, der in seiner Noth, da sein Sohn zum sterben krank war, zu Jesus nach Galiläa ging und seine Hilfe anflehte.

Der Text des verhältnißmäßig kurzen Tonstücks lautet:

Chor. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhör mein Rufen
Dein gnädig Ohr neig her zu mir,
Und meiner Bitt sie öffne
Denn so du willt das sehen an,
Was Sünd und Unrecht ist gethan,
Wer kann Herr, vor dir bleiben?

Recitativ. In Jesu Gnade wird allein
Der Trost für uns und die Vergebung sein,
Weil doch des Satans Trug und List
Der Menschen ganzes Leben
Vor Gott ein Sündengräuel ist.
Was könnte nun die Geistesfreudigkeit
Bei unserm Beten geben,
Wo Jesu Geist und Wort
Nicht neue Wunder thun?

Aria. Ich höre mitten in dem Leiden
Ein Trostwort so mein Jesu spricht
Drum, o geängstigtes Gemüthe
Vertraue deines Gottes Güte
Sein Wort besteht und fehlet nicht,
Sein Trost wird niemals von dir scheiden.

Recitativ. Ach, daß mein Glaube noch so schwach,
Und daß ich mein Vertrauen
Auf seichtem Grunde muß erbauen.
Wie ofte müßen neue Zeichen
Mein Herz erweichen!
Wie? Kennst du deinen Helfer nicht,
Der nur ein einzig Trostwort spricht, —
Und gleich erscheint,
Ehe deine Schwachheit es vermeint,
Die Rettungsstunde.
Vertraue nur der Allmachtshand,
Und seiner Wahrheit Munde.

Terzett. Wenn meine Trübsal als mit Ketten
Ein Unglück an dem andern hält,
So wird mich doch mein Heil erretten,
Daß Alles plötzlich von mir fällt.
Wie bald erscheint des Trostes Morgen,
Auf diese Nacht der Noth und Sorgen.

Choral. Ob bei uns ist der Sünde viel,
Bei Gott ist vielmehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
Wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt
Der Israel erlösen wird
Aus seinen Sünden allen.

Wir sehen in dem Text zunächst die erste Strophe in freier Benutzung, die letzte in treuer Wiedergabe der Worte des Kirchenliedes. Beide bilden als die Grundanschauung des Evangelientextes den Rahmen zu den Worten Christi: „Wenn ihr nicht Zeichen und Wunder sehet, so glaubet

ihr nicht," welche in den für die Solostimmen berechneten Textes-Gesängen paraphrasirt werden.

In sorgfältiger Beachtung des Evangeliums ermahnt das Tonwerk aus der Tiefe der Noth zu dem Glauben an Gott und zu dem Vertrauen auf seine Güte. In der trüben phrygischen Tonart beginnt der Eingangschor ohne Instrumental-Einleitung mit der in den drei Unterstimmen im tiefsten Ernste eines fugirten Satzes behandelten Melodie des Hauptliedes. Die 2. Violine, die Bratsche, der Baß und 3 Posaunen gehen mit den Stimmen. Ueber diesem kunstvoll gefügten harmonisch-ernsten Gewebe erhebt sich, von 2 Oboen, der 1. Violine und der Alt-Posaune begleitet, der Cantus firmus im Sopran. Schmerz und Angst wühlen tief in der Seele, aus der sich das ängstlich flehende Gebet in starken Klängen emporringt. Mit wunderbarer Meisterschaft wird dieser Gesang bis zum Schluß der Strophe durchgeführt, bis die Stimmen zu den Worten: „Wer kann, Herr, vor dir bleiben?" wie in demüthig zagendem Grauen langsam verhallen.

Das Ringen der menschlichen Empfindungen in der Noth und Bekümmerniß des Herzens, ihr Streben und Drängen nach Hilfe von oben, der einzigen Rettung, wenn der äußerste Augenblick naht, tritt in mahnender Weise an uns heran. So werden wir in der letzten Stunde nach dem Herrn rufen, der dann allein noch unser Rufen hören, sein Ohr zu uns neigen kann, so werden wir beten, wenn die Welt vor unserm Blick erblaßt und unser brechendes Auge trostlos und vergebens, wie in weiten öden Räumen umhersucht nach Erbarmen und Hilfe.

Das folgende Recitativ (Alt) versichert uns der Gnade

Jesu. Es führt zu einer Arie für Tenor über, (a moll 4/4 von 2 Oboen und dem Grundbaß begleitet) in deren scharf gezeichneter, hie und da von den lang gehaltenen Tönen der begleitenden Instrumente wie durch Lichtblicke in trüber Nacht unterbrochener Begleitung wir die Leiden und den Kampf der nach Gott ringenden Seele erkennen. Abgesehen von dem eigenthümlich sinnigen und ernsten Ausdruck finden wir in dieser Arie ungeachtet der fast ohne Unterlaß sich wiederholenden Figur des Hauptmotivs eines der interessantesten und anregendsten Tonstücke, welche wir dem großen Meister verdanken.

Das folgende Recitativ des Sopran mahnt zum Vertrauen auf Gott und warnt, daß wir nicht stets neue Wunder und Zeichen zur Stärkung unsers Glaubens verlangen sollen.

Ein eigenthümlich ernstes Motiv in dem fest ausgeprägten Charakter gläubiger Zuversicht, von dem Grundbaß getragen, der allein die Stimmen begleitet, leitet das folgende Terzett ein. Dasselbe ist in strengem Contrapunkt gesetzt. Aber ungeachtet der ernsten Form bleibt die Tiefe des Ausdrucks und der Declamation: „Wenn meine Trübsal als mit Ketten ein Unglück an dem andern hält" neben der melodischen Schönheit und dem harmonischen Wohlklang durchweg von der vollendetsten Wirkung.

Mit wunderbarer Meisterschaft gesetzt, tritt durch die klagenden Verschlingungen des ersten Motivs der Singstimme, mit dem Eintritt der Worte: „So wird auch dich mein Heil erretten" plötzlich die feste Eingangsmelodie des Grundbasses wieder hervor. Mit den Worten: „Wie bald erscheint des Trostes Morgen" führt sie zu einem neuen,

schwungvoll in die Höhe strebenden Motive, in welches sich unmittelbar bei der Wendung des Textes: „Auf diese Nacht der Noth und Sorgen“ wieder das klagend trübe Thema der Eingangsworte verflicht, bis die erste Melodie des Grundbasses siegend hindurchbricht und in reichem Harmonienwechsel zum Schlusse überführt.

Wie oft wir auch Gelegenheit gehabt haben, die wunderbare Charakteristik Bachs und seine sichere Meisterschaft für dieselbe zu bewundern, so können wir doch bei dem uns hier vorliegenden Tonstück eben nur von neuem auf dieselbe zurückkommen. In der verschiedenen Gestaltung der einzelnen Motive prägt er den inneren Gehalt der Worte und Gedanken mit überzeugender Treue aus. Er weiß sie zugleich durch das allen gemeinsame Band seines künstlerisch beherrschenden Geistes zur vollsten Wirkung zusammenzufassen.

In einfacher Größe, von den begleitenden Instrumenten getragen, schließt die letzte Strophe des Hauptliedes dieses selten schöne und von einer wunderbaren Einheit beherrschte Tonwerk. Ihm wird der Mangel an Kirchlichkeit nicht zum Vorwurf gemacht werden, obschon seine besonderen Vorzüge nach dieser Richtung hin eben nur dieselben sind, aus denen jene Werke entstanden, deren kirchlicher Zweck eine anders gefärbte Charakteristik bedingt hatte.

V.

Es sei gestattet, noch eine derjenigen Cantaten, in welchen der Chor nur am Schluß in dem vierstimmigen Choral vorkommt, betrachten zu dürfen und wir wählen dazu die für Tenor geschriebene Cantate:

„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“, deren Text, für den 22. Sonntag nach Trinitatis berechnet, lautet:

Aria. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,
Ich geh vor Gottes Angesichte
Mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
Er ist gerecht, ich ungerecht,
Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.

Recitativ. Ich habe wider Gott gehandelt,
Und bin demselben Pfad,
Den er mir vorgeschrieben hat,
Nicht nachgewandelt.
Wohin! Soll ich der Morgenröthe Flügel
Zu meiner Flucht erkiesen,
Die mich zum letzten Meere wiesen:
So wird mich doch die Hand des Allerhöchsten finden,
Und mir die Sündenruthe binden.
Ach ja! wenn gleich die Höll' ein Bette
Für mich und meine Sünden hätte,
So wäre doch der Grimm des Höchsten da.
Die Erde schützt mich nicht, sie droht
Mich Scheusal zu verschlingen;
Und will ich mich zum Himmel schwingen,
Da wohnet Gott, der mir das Urtheil spricht.

Aria. Erbarme dich,
Laß die Thränen dich erweichen,
Laß sie dir zu Herzen reichen,
Laß, um Jesu Christi willen,
Deinen Zorn des Eifers stillen;
Erbarme dich!

Recitativ. Erbarme dich! Jedoch nun tröst' ich mich,
Ich will nicht vor Gerichte stehen,
Und lieber vor den Gnadenthron
Zu meinem frommen Vater gehen,
Ich halt ihm seinen Sohn,
Sein Leiden, sein Erlösen vor,
Wie er für meine Schuld

Bezahlet und genug gethan,
Und bitt ihn um Geduld:
Hinführo will ich's nicht mehr thun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

Choral. Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein.
Hat uns doch dein Sohn verglichen,
Durch sein' Angst und Todespein.
Ich verläugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld,
Ist viel größer als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.

Man sieht, daß diese Texteswortte nur einen einzigen Gedanken ausdrücken, den des Bedürfnisses um das Erbarmen Gottes. Wie dem Knechte des Evangeliums (Matth. Cap. 18 V. 23 ff.) nur die Geduld, Nachsicht und Güte dessen, dem er schuldig ist, helfen kann, wenn er die Schuld erkennt und der Gnade werth ist, so steht der Sünder zitternd in der Zerknirschung des Herzens und in banger Furcht vor dem Strafgerichte des Herrn, dem nicht zu entgehen ist. Nur der Trost bleibt ihm, daß Gottes Gnade ihm um Christi willen nicht versagt werden wird.
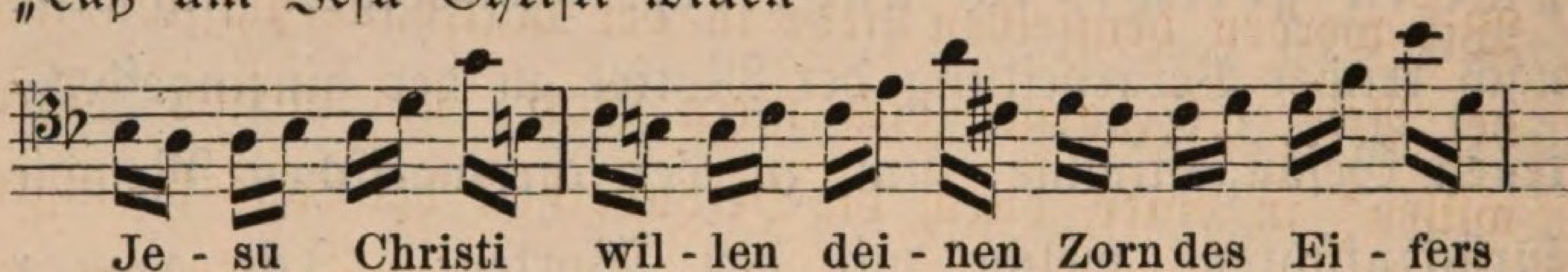
Die erste Arie (gmoll $^{6}/_{8}$) beginnt in klagenden, schmerzlich bewegten Tongängen, die wie aus dem Tiefsten der zerrissenen Seele, in melodischem Flusse daherquellen. Dem sanft aufsteigenden Gesange der Flöte und Oboe antworten in weicher Gegenbewegung die beiden Violinen, meist in Terzen mit einander gehend. Die Bratsche fehlt. So tritt, nachdem die Hauptmotive der Arie an uns vorübergezogen sind, die Gesangsstimme mit ängstlich bewegter neuer Melodie ein. In hoher Lage durchbricht sie das klagende Tongewebe der Instrumente mit scharfen Einsätzen, ihre

eigne Bahn verfolgend. In unaufhörlichem Wechsel der Tonformen sehen wir den Schmerz des gequälten, geängsteten Herzens sich vor uns erneuen. Ein Büßer ist es, der vor Gottes Angesicht sich im Staube windet, in Schmerz und Angst vor ihm ringt. Nicht die Geißel schwingt er über sich, um den Rücken zu zerfleischen, nicht in härenem Gewande schreitet er daher zur Peinigung des Leibes. Die Seele ist es, die in ihm leidet. Das Bewußtsein der Schuld frißt mit nie endendem Jammer an seinem Leben. Mit dem Eintritt des zweiten Theils der Arie schweigen die Instrumente und nur der Grundbaß begleitet die Singstimme, welche auf den Worten: „Ich geh vor Gottes Angesichte, mit Furcht und Zittern zum Gerichte" in chromatisch herabsteigender Melodie in eine neue schmerzliche Wendung übergeht. Aus ihr erhebt sich das Orchester, die frühern Motive aufnehmend, in langem Zwischensatze zu wunderbar schöner melodischer Steigerung. Mit den Worten: „Er ist gerecht, ich ungerecht" wiederholt sich diese nach reicher Verarbeitung der Motive zu der hineingeflochtenen Gesangsstimme, um zu der chromatischen Melodie zurückzuführen, welche mit den Worten: „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" in tiefster Zerrissenheit der Seele abschließt. Nur der Instrumental-Eingang der Arie wird wiederholt, welche zu den vollendetsten, edelsten Tonbildern des großen Meisters gerechnet werden muß, die wir von ihm kennen.

Das ihr folgende Recitativ, von dem Grundbaß begleitet, ist von der ausdrucksvollsten Declamation und von einer selten schönen Steigerung. Die Unruhe des gequälten Gewissens, die Furcht vor dem gerechten Zorne dessen, der

uns überall zu finden weiß, spricht sich deutlich und erkennbar in der von der Tiefe zur Höhe schwankenden und wieder herabsinkenden Cantilene aus, wenngleich diese den gewöhnlichen Recitativstyl nicht verläßt.

Eine zweite Arie (d moll $^4/_4$) schließt sich diesem Satze an. Die Flöte beginnt über dem Grundbaß das Motiv, das in flehender, wie von schmerzlichen Thränen unterbrochener Weise zu dem Gesange überführt, um den das sanfte Instrument sich concertirend daher schlingt. Es ist nicht mehr das trostlose Ringen, die Verzweiflung an dem ewigen Heile, die sich hier kundgiebt. Der Erlöser steht mit seinem gnadenreichen, erbarmungsvollen Blick vor uns. Nicht Zuversicht, aber Hoffnung ist es, die durch die flehenden Töne in den festeren Tonformen hindurchblickt. Die Arie ist verhältnißmäßig kurz, die dreitheilige Form nicht hervortretend. Eine mäkelnde Kritik könnte hinsichtlich der Declamation des letzten Eintritts der Worte: „Laß um Jesu Christi willen“



Ausstellungen erheben, indem die letzten Silben der Worte: „Christi — deinen — Eifers“ durch die in die Höhe steigenden Noten auf eine zu bestimmte Weise gegen die Hauptsilben hervorgehoben werden. In der That wirft die Berliner Musikalische Zeitung in dem Jahrgang 1806 S. 201 Bach eine mangelhafte Declamation vor und sucht dies an verschiedenen Beispielen, insbesondere aus seinen Cantaten nachzuweisen. Wir haben uns von der Richtigkeit dieser Ansichten nicht überzeugen können und finden auch die

Declamation der obigen Stelle, wenngleich sie ungewöhnlich ist in der dem Grundcharakter der Arie angehörigen und anpassenden Melodie begründet.

Das geängstete Gewissen hat seine Zuflucht gefunden. Es wendet sich an die Gnade Gottes um Jesu des Erlösers willen. Mit jenem feinen Gefühl, das alle Tonschöpfungen Bachs charakterisirt, verschwindet die Unruhe, das Klagende, innerlich zerstörte Wesen, das die drei ersten Tonsätze der Cantate erfüllt hatte. Das Recitativ, in welchem der Gedanke der Gnade hervortritt, ist in festerem Sinne declamirt als das frühere. Die Beruhigung, die Zuversicht auf Gottes Erbarmen spricht sich in den lang gehaltenen ruhigen Accorden aus, mit denen das Streichquartett die Declamation der Gesangsstimme, wie ein Sonnenblick umgiebt, der aus der trüben Nacht düsterer Wolken hervorbricht.

Der Choral: „bin ich gleich von dir gewichen" schließt mit fester, gläubiger Hoheit das schöne Tonwerk. Wir werden demselben Liede in der Matthäus-Passion nach der Arie: „Erbarme dich mein Gott, um meiner Zähren willen" in einer, durch die Besonderheit der Lage bedingten ähnlichen Situation noch einmal begegnen. Indem wir auf dasjenige hinweisen, was wir über die vierstimmigen Choralwerke des großen Meisters in specieller Betrachtung entwickeln werden, sei es hier nur gestattet, auf die Verschiedenheit dieser beiden Choralbearbeitungen aufmerksam zu machen. In der vorliegenden Cantate tritt der Choral voll von einfacher Würde vor uns hin, während in der Passion in ihm noch die Reue dessen nachzittert, der den Herrn an seinem Leidenstage verleugnet hat.

In der That mag es kaum einfachere Mittel geben, als diejenigen sind, vermöge deren Bach in diesem Werke seine kirchliche Wirkung hervorzubringen gesucht hat. Der Sologesang einer einzigen Stimme, wenige Instrumente und ein Choral führen dieselbe herbei. Und doch glauben wir, daß sie überall eine richtig berechnete, vollendete sein wird, wo der Sänger sie in dem edlen, von tiefem Gefühl durchdrungenen Geiste des Tonstücks der Kirchengemeinde vorzuführen vermag.

III. Nachweis der vorhandenen Kirchen-Cantaten.

Nachdem wir so den Charakter der Kirchen-Cantaten des großen Meisters sowohl in ihrer Allgemeinheit als in einzelnen besonderen Stücken anschaulich zu machen versucht haben, liegt uns die Pflicht ob, eine Nachweisung derselben, so weit sie noch vorhanden sind, folgen zu lassen.

Wir thun dies, indem wir uns der Reihenfolge anschließen, welche Mosewius in seinem vortrefflichen Werke über die Kirchen-Cantaten Bachs*) zu Grunde gelegt hat, und indem wir von den dort bezeichneten Cantaten

1) das Weihnachts-Oratorium,

2) diejenigen Cantaten ausschließen, die er in seinem Werke über die Matthäus-Passion in der Vorrede als nicht von Bach herrührend bezeichnet hat.

Diesen Cantaten sind an den geeigneten Stellen diejenigen eingefügt worden, welche sich inzwischen als Bach angehörig hinzugefunden haben.

---

*) S. 21 ff.

I. Cantaten auf besondere Festtage.

zum I. Advent.

1. 1. Nun komm, der Heiden Heiland.
2. 2. Schwingt freudig euch empor.
3. 3. Laßt uns ablegen die Werke.

zum 4. Advent.

4. Bereitet die Wege.

Feria 1. Nativ. Christi.

5. 1. Uns ist ein Kind geboren.
6. 2. Gloria in excelsis. (aus der Dmoll-Messe.)
7. 3. Ehre sei Gott in der Höhe. (Bruchstück.)
8. 4. Christen, ätzet diesen Tag.
9. 5. Unser Mund sei voll Lachen.
10. 6. Gelobet seist du Jesu Christ.
11. 7. Der Glanz der höchsten Herrlichkeit.

Feria 2 nativ Christi.

12. 1. Selig, selig ist der Mann.
13. 2. Ihr seid Gottes Kinder und wisset nicht.
14. 3. Christum wir sollen loben schon.
15. 4. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

Feria 3 Nativ. Christi.

16. 1. Sehet welch eine Liebe.
17. 2. Süßer Trost, mein Jesu kommt.
18. 3. Ich freue mich in dir

Sonntag nach Weihnachten.

19. 1. Gottlob nun geht das Jahr zu End.
20. 2. Tritt auf die Glaubensbahn.

Neujahr. (Beschneidung Christi.)

21. 1. Jesu, nun sei gepreiset in diesem neuen Jahr.
22. 2. Lobe den Herrn, meine Seele.

23. 3. Lobe, Zion, deinen Gott.
24. 4. Singet dem Herrn ein neues Lied.
25. 5. Herr Gott, dich loben alle wir.
26. 6. Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm.

Sonntag nach Neujahr.

27. 1. Ach Gott, wie manches Herzeleid.
28. 2. Schau lieber Gott, wie meine Feind.

Sonntag Epiphanias.

29. 1. Die Könige aus Saba kommen dar.
30. 2. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen.
31. 3. Sie werden aus Saba alle kommen.

1. Sonntag nach Epiphanias.

32. 1. Liebster Jesu mein Verlangen.
33. 2. Meinen Jesum laß ich nicht.
34. 3. Gedenke, Herr, wie es uns geht.
35. 4. Mein liebster Jesu ist verloren.

2. Sonntag nach Epiphanias.

36. 1. Meine Seufzer, meine Thränen.

3. Sonntag nach Epiphanias.

37. 1. Alles nur nach Gottes Willen.
38. 2. Herr, wie du willst, so schick's mit mir.
39. 3. Ich steh mit einem Fuß im Grabe.
40. 4. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit.

4. Sonntag nach Epiphanias.

41. 1. Jesus schläft, was darf ich hoffen.
42. 2. Wär Gott nicht mit mir diese Zeit.

Septuagesima.

43. 1. Nimm, was dein ist und gehe hin.
44. 2. Ich bin vergnügt in meinem Glücke.
45. 3. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn.

Mariä Reinigung.

46. 1. Mit Fried und Freud fahr ich dahin.
47. 2. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
48. 3. Ich habe genug, ich habe den Heiland.
49. 4. Der Friede sei mit dir. (Auch für den 3. Ostertag.)
50. 5. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.
51. 6. Ich habe Lust.

Sexagesima.

52. 1. Leicht gesinnte Flatter Geister.
53. 2. Erhalt uns, Herr, mit deinem Wort.
54. 3. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.

Quinquagesima.

55. 1. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.
56. 2. Du wahrer Gott und Davids Sohn.
57. 3. Herr Jesus, wahrer Mensch und Gott.
58. 4. Sehet, wir gehen hinauf.
59. 5. So gehst du denn, mein Jesu hin. (Vielleicht von Christoph Bach.)

Mariä Verkündigung.

60. 1. Wie schön leucht uns der Morgenstern.
61. 2. Himmelskönigin sei willkommen. (Auch für Palmarum bezeichnet.)

1. Osterfest.

62. 1. Der Himmel lacht, die Erde jubilirt.
63. 2. Christ lag in Todesbanden.
64. 3. Kommt, eilet, laufet.
65. 4. So du mit deinem Munde bekennest Jesum.
66. 5. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. (Mit Nr. 62 für Ostern überhaupt bezeichnet.)

2. Osterfest.

67. Erfreut euch, ihr Herzen.

3. Osterfest.

68. Ein Herz, das Jesum lebend weiß.

Quasimodogeniti.

69. 1. Halt im Gedächtniß Jesum Christ.

70. 2. Am Abend aber desselbigen Tages.

Misericordia domini.

71. 1. Der Herr ist mein getreuer Hirt.

72. 2. Du Hirte Israels, höre.

73. 3. Ich bin ein guter Hirt.

Oculi.

74. Alles, was nach Gottes Willen.

Jubilate.

75. 1. Ihr werdet weinen und heulen.

76. 2. Weinen, Klagen, Sorgen, zagen.

77. 3. Wir müssen durch viel Trübsal.

Cantate.

78. 1. Es ist euch gut, daß ich hingehe.

79. 2. Wo gehst du hin?

80. 3. Die Weisheit kommt nicht in eine boshafte Seele.

Rogate.

81. 1. Bisher habt ihr nichts gebeten.

82. 2. Warlich, ich sage euch.

Himmelfahrtsfest.

83. 1. Lobet Gott in seinen Reichen.

84. 2. Auf Christi Himmelfahrt allein.

85. 3. Gott fährt auf mit Jauchzen.

86. 4. Wer da glaubet und getauft wird.

Exaudi.

87. 1. Sie werden euch in den Bann thun.
88. 2. Sie werden euch in den Bann thun. (Andere Composition.)

1. Pfingstfest.

89. 1. Erschallet ihr Lieder.
90. 2. Wer mich liebet, wird mein Wort halten.
91. 3. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.

2. Pfingstfest.

92. 1. Also hat Gott die Welt geliebt.
93. 2. Erhöhtes Fleisch und Blut. (Durchlauchtger Leopold.)
94. 3. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe.
95. 4. Bleib bei uns, denn es will Abend werden.

3. Pfingstfest.

96. 1. Er rufet seinen Schaafen mit Namen.
97. 2. Erwünschtes Freudenlicht.

Trinitatis.

98. 1. Gelobet sei der Herr, mein Gott.
99. 2. Es ist ein trotzig und verzagt Ding.
100. 3. Höchst erwünschtes Freudenfest. (Zur Einrichtung der Orgel in Störmthal.)

1. Sonntag nach Trinitatis.

101. 1. O Ewigkeit du Donnerwort.
102. 2. Brich den Hungrigen dein Brod.
103. 3. Die Elenden sollen essen.
104. 4. Was hilft des Purpurs Majestät.

2. Sonntag nach Trinitatis.

105. 1. Gott singen noch die Treuen.
106. 2. Schmücke dich, o liebe Seele.

107. 3. Ach Gott vom Himmel sieh darein.
108. 4. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.

3. Sonntag nach Trinitatis.

109. 1. Ach Herr, mich armen Sünder.
110. 2. Ich hatte viel Bekümmerniß.

Johannisfest.

111. 1. Freue dich erlauchte Schaar.
112. 2. Christ unser Herr zum Jordan kam.
113. 3. Ihr Menschen, rühmet Gottes Güte.

4. Sonntag nach Trinitatis.

114. 1. Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ.
115. 2. Barmherziges Herz der ewigen Liebe.
116. 3. Ein ungefärbt Gemüthe.
117. 4. O Ewigkeit du Donnerwort.

5. Sonntag nach Trinitatis.

118. 1. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
119. 2. Siehe, ich will viel Fischer aussenden.
120. 3. In allen meinen Thaten.

6. Sonntag nach Trinitatis.

121. 1. Es ist das Heil uns kommen her. (Auch für Sonntag 14. nach Trinitatis bezeichnet.)
122. 2. Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust.

Mariä Heimsuchung.

123. 1. Meine Seele erhebet den Herrn.
124. 2. Herz und Mund und That und Leben.

7. Sonntag nach Trinitatis.

125. 1. Aergre dich, o Seele, nicht.
126. 2. Es wartet Alles auf dich.
127. 3. Was willst du dich betrüben.

8. Sonntag nach Trinitatis.

128. 1. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
129. 2. Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist.
130. 3. Erforsche mich und erfahre.

9. Sonntag nach Trinitatis.

131. 1. Thue Rechnung Donnerwort.
132. 2. Was frag ich nach der Welt.
133. 3. Herr, gehe nicht ins Gericht.
134. 4. Ach Gott, wie manches Herzeleid.

10. Sonntag nach Trinitatis.

135. 1. Herr deine Augen sehen nach dem Glauben.
136. 2. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.
137. 3. Schauet doch und sehet, ob irgendwie.

11. Sonntag nach Trinitatis.

138. 1. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
139. 2. Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei wird.

12. Sonntag nach Trinitatis.

140. 1. Lobet den Herrn, den mächtigen König. (Auch zum Johannisfest bezeichnet.)
141. 2. Geist und Seele sind verwirret.

13. Sonntag nach Trinitatis.

142. 1. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
143. 2. Die ihr euch nach Christo nennet.
144. 3. Du sollst Gott, deinen Herrn lieben.
145. 4. Wer sich selbst erhöht.

14. Sonntag nach Trinitatis.

146. 1. Jesu, der du meine Seele.
147. 2. Es ist nichts gesundes an meinem Leibe.
148. 3. Wer Dank opfert, der preiset mich.

15. Sonntag nach Trinitatis.

149. 1. Warum betrübest du dich mein Herz.
150. 2. Was Gott thut das ist wohl gethan.
151. 3. Jauchzet Gott in allen Landen. (Auch für alle Zeiten.)

16. Sonntag nach Trinitatis.

152. 1. Liebster Gott, wann werd ich sterben.
153. 2. Komm du süße Todesstunde. (Auch für Mariä Reinigung.)
154. 3. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.
155. 4. Christus, der ist mein Leben.

17. Sonntag nach Trinitatis.

156. 1. Ach liebe Christen, seid getrost.
157. 2. Wer sich selbst erhöht.
158. 3. Bringet dem Herrn Ehre.

18. Sonntag nach Trinitatis.

159. 1. Gott soll allein mein Herze haben.
160. 2. Herr Christ, der einge Gottes Sohn.

Michaelisfest.

161. 1. Es erhub sich ein Streit.
162. 2. Man singet mit Freuden.
163. 3. Herr Gott dich loben wir.
164. 4. Siehe, es hat überwunden.

19. Sonntag nach Trinitatis.

165. 1. Wo soll ich fliehen hin.
166. 2. Ich elender Mensch.
167. 3. Ich will am Kreuzstab gerne tragen.

20. Sonntag nach Trinitatis.

168. 1. Ich geh und suche mit Verlangen.
169. 2. Ach ich sehe jetzt da ich zur Hochzeit gehe.

Reformationsfest.

170. 1. Gott der Herr ist Sonn und Schild.
171. 2. Eine feste Burg ist unser Gott.

21. Sonntag nach Trinitatis.

172. 1. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
173. 2. Ich glaube, lieber Herr, hilf.
174. 3. Was Gott thut, das ist wohl gethan.

22. Sonntag nach Trinitatis.

175. 1. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
176. 2. Was soll ich aus dir machen.
177. 3. Mache dich mein Geist bereit.

23. Sonntag nach Trinitatis.

178. 1. Falsche Welt ich trau dir nicht.
179. 2. Wohl dem der sich auf seinen Gott.

24. Sonntag nach Trinitatis.

180. 1. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
181. 2. Ich warte auf dein Glücke.

25. Sonntag nach Trinitatis.

182. 1. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.
183. 2. Es reifet euch ein schrecklich Ende.

26. Sonntag nach Trinitatis.

184. Wachet, betet.

27. Sonntag nach Trinitatis.

185. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

28. Sonntag nach Trinitatis.

186. O Wunderkraft der Liebe.

Hiezu kommen:

II. Cantaten für besondere kirchliche Zwecke.

A. Copulations-Cantaten.

187. Dem Gerechten muß das Licht.

188. Gott ist unsre Zuversicht.
189. Herr Gott, Beherrscher aller Dinge.

B. Confirmations-Cantaten.

190. Gott der Hoffnung, erfülle mich.

C. Rathswahl-Cantaten.

191. Gott ist mein König.
192. Gott, man lobet dich in der Stille.
193. Preise Jerusalem dein Glücke.
194. Wir danken dir, Gott, wir danken dir.

III. Cantaten ohne besondere Bezeichnung.

195. Aus der Tiefe ruf ich, Herr zu dir.
196. Christe du Lamm Gottes.
197. Das ist gewißlich wahr.
198. Der Herr denket an uns.
199. Die Freude reget sich.
200. Das neugeborne Kindlein.
201. Es ist nichts verdammliches an denen, die in Christo sind.
202. Furcht und Zittern.
203. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
204. Gott, man lobt dich in der Stille. (verloren.)
205. Jauchzet alle Welt, Siehe der Bräutigam kommt.
206. Ihr Pforten Zion, ihr Wohnungen Jacobs.
207. Ich habe meine Zuversicht.
208. Jetzt bedenken.
209. Laßt uns dies Jahr vollbringen.
210. Lobt ihn mit Herz und Munde.
211. Mein Gott, wie lang' ach lange.
212. Nach dir, Herr, verlanget mich.
213. Nun ist das Heil und die Kraft.
214. Nun ist das Heil und die Kraft.

215. Nun danket alle Gott.
216. Nur jedem das Seine.
217. O Jesu Christ, meines Lebens Licht.
218. O heilger Geist und Wasserbad.
219. Schlage doch, gewünschte Stunde.
220. Schatz, hebe Dich aus Deiner Krippen (Bruchstück).
221. Selig sind die Todten.
222. Singet dem Herrn ein neues Lied (verloren).
223. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
224. Wer sucht die Pracht, verwünscht den Glanz.
225. Widerstehe doch der Sünde.
226. Wünscht Jerusalem Glück (verloren).

In den vorstehenden 226 Kirchen-Cantaten ist alles zusammengefaßt, was an solchen Musikstücken als von Bach herrührend, zu ermitteln gewesen ist.

Der größeren Vollständigkeit wegen wird es erforderlich sein, noch folgende einzelne Arien, welche sich in der Bibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin aus der Erbschaft der Prinzessin Amalie von Preußen befinden, anzuführen, nämlich:

1. Aria „Stirb in mir Welt" Hmoll für Alt, mit Instrumenten und obligater Orgel. Der Arie geht eine Sinfonie mit obligater Orgel in ddur vorher.

2. Arie „Mir ekelt mehr zu leben", für Contra-Alt, 2 Violini, Viola, Violoncello und obligate Orgel, ddur.

Vielleicht, daß diese Arien in ähnlicher Weise wie die Cantaten für eine Stimme als Kirchen-Cantaten betrachtet und hie und da in der Ordnung des Gottesdienstes an Stelle der sonst gebräuchlichen Figural-Musik aufgeführt worden sind.

B.

Die Motetten.

Eine von den Cantaten abweichende, in früherer Zeit sehr beliebte, übrigens uralte Form der Figural-Musik für die Kirche war die der Motetten. Der ursprüngliche Styl dieser geistlichen Compositionen, welche für den Gesang bestimmt und in der ältern Zeit ohne Instrumental-Begleitung gesetzt waren, beruhte wesentlich darauf, daß jedem Satz des zu Grunde liegenden Textes, so weit er einen in sich bestehenden Gedanken enthielt, seine besondere Melodie angewiesen, diese in den verschiedenen Stimmen durchgeführt, von dem neuen Satze des nächsten Gedankens abgelöst und daß das Stück in dieser Weise ohne Unterbrechung oder Ruhepunkt zum Schluß geführt wurde.

Aus diesem, gewissermaßen bunten Hintereinander von verschiedenen Gedanken, deren jeder für sich durchgeführt war, entwickelte sich der alte Motettenstyl zu einem Galimatias von verschiedenen musikalischen Formen, welcher in völligen Ungeschmack ausartete. Nicht ohne Recht konnte zu seiner Zeit Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister von ihnen sagen:*) „Man wußte bei den Motetten anfänglich von keinem Instrumente, außer der Orgel, und die blieb oft aus. Man wußte dabei von keinem andern Concertiren als von derjenigen Jagd, welche mit den unsingbaren und unendlichen Fugen angestellt ward. Alles ging in vollen Sprüngen, da Capella, mit der ganzen Schule und Feldein, und hauete immer getrost fort, bis an's letzte Ende, denn ehe gab man kein Quartier. Da

*) Mizler, musik. Bibl. Band 2. Th. 3. S. 94.

war keine Leidenschaft oder Gemüthsbewegung auf viel Meilenwegs zu sehen; keine Einschnitte in der Klangrede, ja viel mehr Abschnitte in der Mitte eines Worts mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein paar oft wenig oder nichts bedeutende Wörter: als Salve regina misericordiae u. dgl., dennoch waren es nicht einmal lauter ordentliche Fugen, sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andere gleichsam äffete."

Dieser verworrene Styl wurde später dadurch erweitert, daß man das, was die Stimmen sangen, durch allerhand Instrumente verstärkte. Doch blieb es eine Eigenthümlichkeit der Motetten, daß diese Instrumente keine Note mehr oder anders oder weniger machen durften als der Sänger. Bei der weiteren Ausbildung der Harmonie und der kontrapunktischen Behandlung der Musikstücke wurde dann dieser allerdings sehr mangelhafte Motettenstyl zur kunstmäßigen reinen Form ausgebaut, indem man, wenn gleich die ersten Grundlagen nicht ganz verlassend, doch die Ausführung der Gedanken in musikalischem Sinne und in thematisch-einheitlicher Weise verfolgte und den Choral darinnen verwebte oder anschloß.

Die Mehrzahl der Motetten Bachs entspricht dieser erneuerten Form und daher dem auch in den Cantaten hervortretenden kirchlichen Gebrauch jener Zeit, „welcher Bibel und Bibelwort in fromme erbauliche Beziehungen zu bringen liebte."*) Es sind also die meisten seiner derartigen Tonwerke auf Kirchenlieder gebaut,

*) Von Winterfeld, der evangelische Kirchengesang. Th. III. S. 312.

schließen mindestens mit Strophen von Chorälen, und nur in einem derselben, „Komm, Jesu, komm, gieb Kraft mir Müden“, findet sich der Choral nicht angewendet.

Welche bedeutende Rolle die Motette zu jener Zeit in der Liturgie der lutherischen Kirche spielte und wie sehr dafür Sorge zu tragen war, daß dieselbe vorbereitet, mit gehöriger Sorgfalt geübt und vorgetragen werden konnte, das haben wir oben gesehen.

Daß Bach die Form, in die er diese seine schönen Tonwerke kleidete, fertig vorgefunden hat, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man die Motetten seiner Vorgänger, insbesondere die von Johann Christoph Bach componirten in Betracht zieht.

Wie viel er solcher Stücke geschrieben, ist leider nicht zu bestimmen. Da deren fast bei jedem Gottesdienst erfordert wurden, so ist vorauszusetzen, daß Bach, obschon die Benutzung anderer Motetten gewiß nicht ausgeschlossen wurde, doch eine große Zahl solcher Stücke gesetzt habe, um so mehr, da man sich ihrer auch bei Leichenbegängnissen zu bedienen pflegte. Noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat die Bibliothek der Thomas-Schule eine ganze Sammlung derselben besessen. Die Leipziger Allgem. Musik-Zeitung vom Jahre 1798 S. 117 erzählt, daß Doles, Bachs zweiter Nachfolger im Cantorat, bei Mozarts Anwesenheit in Leipzig diesen, als er am 22. April 1788 die Thomas-Schule besucht und auf der Orgel der Thomas-Kirche (unentgeldlich und ohne vorhergegangene Ankündigung) gespielt, mit der Aufführung der zweichörigen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“ überrascht habe. Mozart, hingerissen von der Schönheit des Gesangsstücks, habe sich

nach den übrigen Motetten erkundigt und man habe ihm die Stimmen von allen vorgelegt, bei deren Durchsicht er*) mehrere Stunden verweilt.

Zur Zeit sind deren, einschließlich des unter a Nr. 7 bezeichneten einzelnen Motettensatzes und der zweifelhaften Motette Nr. 18 noch achtzehn vorhanden, nämlich:

a) an vierstimmigen:

1. Jesu meine Freude.
2. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf.
3. Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir.
4. Wie sich ein Vater.
5. Sei Lob und Preis mit Ehren.
6. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit.
7. Ach Gott vom Himmel sieh darein (einzelner Satz).

b) an fünfstimmigen.

8. Jesu, meine Freude.
9. Komm, Jesu, komm.

c) an achtstimmigen.

10. Jauchzet dem Herrn alle Welt.
11. Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir.
12. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf: „Bei der Beerdigung des seel. Professor und Rectoris Ernesti"; 1729.
13. Komm, Jesu, komm.
14. Singet dem Herrn ein neues Lied.
15. Jesu meine Freude.
16. Lob, Ehr und Weisheit.

---

*) Jahns Mozart III, 427 u. 473 und Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, III. 222.

Hiezu würden ferner zu rechnen sein:

17. Der 117. Psalm: „Lobet den Herrn alle Heiden“ (cdur 4/4), welcher als vierstimmiger Chor mit Grundbaß die Motettenform zeigt und den Cantaten nicht angehört; endlich

18. Die streitige achtstimmige Motette: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn.“

Was das zuletzt genannte Tonstück anbetrifft, so unterliegt es keinem Zweifel, daß es vermöge seiner seltnen Schönheit und Pracht des Ausdrucks von J. S. Bach componirt sein könnte. Die Original-Schrift desselben existirt freilich nicht, und die Entscheidung dieser Frage ist daher mit Sicherheit kaum zu erwarten. Die in Berlin befindliche Partitur ist sehr alt, das Papier verlegen und die Schrift verblaßt, mehr als dies bei den ältesten Arbeiten Bachs sonst der Fall ist. Die Ueberschrift ist aber leider abgefressen, der dort befindlich gewesene Name des Verfassers daher verloren gegangen. Die Handschrift ist weder unbedingt die Johann Sebastians aus seiner früheren Zeit, noch die Johann Christoph Bachs, dem diese Motette vielfach zugeschrieben worden ist.

Mag sie aber herrühren, von wem sie will, in jedem Falle würde diese herrliche Composition mit dem Cantus Firmus des Sopran im zweiten Abschnitt Seb. Bachs besten Arbeiten hinzugerechnet werden können.

Nach einem alten Autographen-Kataloge der Herrn Breitkopf und Härtel zu Leipzig vom Jahre 1765 wären an Bach'schen Motetten zu jener Zeit im Original in deren Händen gewesen:

Ein feste Burg.

O Jesu, liebster Gast.

Ein feste Burg (noch einmal).

In allen meinen Thaten.

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.

Siehe, der Bräutigam kommt.

Ferner nach dem Schicht'schen Kataloge:

Es ist nun nichts Verdammliches.

Nun danket Alle Gott.

Merk auf, mein Herz.

Der Gerechte, ob er gleich.

Es wären also mindestens 10 solcher Motetten für jetzt als verloren zu betrachten, da deren Verbleib nicht nachweisbar ist. Sie sind seiner Zeit im Wege der öffentlichen Versteigerung verkauft worden.

Diese Musikstücke werden jetzt im Ganzen selten gehört. Sie hatten ihre ganz eigne und besondere Tendenz und behaupteten in der Figural-Musik der lutherischen Kirche ihre abgesonderte Stelle. Die Einfachheit des frommen Ausdrucks, der erhebende Schwung, den sie entfalten, stempelten sie zu ächt religiösen Weihegesängen, und sicherten ihnen den ernsten, frommen Eindruck, auf den sie berechnet waren.

Abgesehen hiervon werden ihre harmonischen Verwickelungen, der geniale Fluß der einzelnen Stimmen und deren prachtvoller Zusammenklang stets die höchste Bewunderung für den betrachtenden Künstler erregen und die Freude eines jeden Sängerchors bleiben, der sich an ihnen versuchen darf.

Es sind Arbeiten von der höchsten Vollendung, voll von den seltensten Schönheiten und von einer ernst religiösen heiligen Stimmung.

Auch hier wird sich ein deutliches Bild dieser Musikgattung am besten dadurch gewähren lassen, daß wir an Einzelnen uns die Gesammtheit anschaulich zu machen suchen.

Betrachten wir daher um der von Mozart geäußerten Bewunderung willen zunächst die Motette:

Singet dem Herrn ein neues Lied.

Die Grundlage des Textes bildet der 149. Psalm.

Der Text lautet:

Doppel-Chor.

Singet dem Herrn ein neues Lied,
Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zions sey'n fröhlich über ihrem Könige.
Sie sollen loben seinen Namen im Reigen,
Mit Paucken und Harfen sollen sie ihm spielen.

1. Chor. zugleich. 2. Chor.

Gott, nimm dich ferner unser an,
Denn ohne dich ist nichts gethan,
Mit allen unsren Sachen.
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Dann trügt uns unsre Hoffnung nicht,
Denn Du wirst ferner wachen.
Wohl dem, der sich im Glauben fest
Auf dich und deine Huld verläßt.

Wie Väter mit Erbarmen
Auf ihre schwachen Kinder schaun:
So thut Gott an uns Armen
Wenn wir mit Einfalt auf ihn traun.
Gott weiß es, wir sind Sünder;
Er weiß es, wir sind Staub,
Und der Verwesung Kinder,
Ein niederfallend Laub!
Kaum daß die Winde wehen,
So ist es nicht mehr da!
Wir Sterbliche vergehen!
Stets ist der Tod uns nah.

Beide Chöre.

Lobet den Herrn in seinen Thaten,
Lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit.
Alles was Odem hat, lobe den Herrn!

Allelujah!

Das Tonstück ($^3/_4$ ddur) beginnt mit einem glänzend feurigen Einsatz, des in reich figurirtem Schwunge sich entwickelnden ersten Chors. Unter ihm schreitet in dem durch festen Rythmus ausgeprägten Charakter erhabener Würde der zweite Chor daher, indem er das glänzende Motiv des ersten Chors übernimmt. Ein zweites Thema fällt ein, mit welchem beide Chöre wechselnd dem Herrn das neue Lied ertönen lassen, um sich bei den Worten: Israel, freue Dich in herrlichen Imitationen zu vereinigen. Reich geschlungen in glänzenden Figuren wallt der achtstimmige Lobgesang, sich immer und immer von neuem an sich selbst entzündend und belebend, wie ein Triumph-Gesang vor einem mit Blumen umkränzten Altare in die Höhe empor.

Diesem prachtvollen Satze folgt ein andante sostenuto des ersten Chors, choralartig in feierlicher weihevoller Melodie vom zweiten Chore getragen, über dessen ernsten Klängen in reicherem Gange die Gegensätze entwickelt werden. Die zweite Strophe des Gramann'schen Liedes über den 103. Psalm „Wie sich ein Vater erbarmet" bildet den Mittelpunkt dieses Wechselgesanges. Aus ihm erhebt sich achtstimmig (esdur) das „Lobet den Herrn" wiederum im reichsten feurigsten Wechsel der Stimmen.

Den Schluß, „Amen, Hallelujah", „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" bildet eine vierstimmig gesetzte Fuge von vollendeter Meisterschaft, Würde und Majestät.

Wie wäre es möglich gewesen, daß ein solches Werk, aus einem Guß geschaffen, voller Einheit und Größe, herrlich in seinen Einzelheiten wie in seiner Gesammtheit, nicht auf den empfänglichen, klaren, dem Schönen und Großen so offnen Sinn Mozarts den tiefsten Eindruck hätte

machen müssen? Gewiß aber verdient es auch die lebhafteste Anerkennung, daß Doles, selbst ein Tonsetzer von hervorragender Bedeutung, und zu jener Zeit schon im Greisenalter (er war 1715 geboren), an dreißig Jahre nach dem Tode seines Lehrers es für geboten erachtete, dem berühmten Gaste bei seiner Anwesenheit an der Stätte, wo Bach gelebt und gewirkt hatte, ein solches Werk des großen Meisters vorzuführen.

Doch nicht weniger vollendet als dieses sind die andern Motetten für acht Stimmen, von denen wir, um durch die Besprechung von Einzelnheiten nicht zu ermüden, in kürzerer Darstellung zunächst die Motette:

„Fürchte dich nicht“

hervorheben, deren Text wie folgt lautet:

Chor. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,
Weiche nicht, denn ich bin dein Gott,
Ich stärke dich, ich helfe dir auch,
Ich erhalte dich
Durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Fuga.

Denn ich habe dich bei deinem Namen gerufen, denn ich habe dich erlöset. Du bist mein. Fürchte dich nicht.

Cantus Firmus.

Herr, mein Hirt, Brunn' aller Freuden!
Du bist mein, ich bin dein!
Niemand kann uns scheiden.

Ich bin dein', weil du dein Leben
Und dein Blut, mir zu gut,
In den Tod gegeben.

Du bist mein, weil ich dich fasse,
Und dich nicht, o mein Licht
Aus dem Herzen lasse!

Laß mich, laß mich hingelangen,
Wo du mich, und ich dich
Ewig werd' umfangen.

Ein langer Satz ($^4/_4$ adur), dessen Haupt-Motive in wunderbarer Klarheit mit einander wechseln, beginnt. In feierlicher Pracht tönt dazwischen hinein der rythmische Einsatz des „ich stärke dich“ bis das reich figurirte „ich erhalte dich“ in glänzender Steigerung sich entwickelt und zu dem fugirten vierstimmigen Schlußsatz „denn ich habe dich erlöset“ mit dem schönen Choral: „Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden“ als cantus firmus überführt. Es ist ein erhabenes Werk von ächt christlichem Character, ausgezeichnet durch seine herrliche Fülle und lebendige Wahrheit. „Wie majestätisch behauptet sich die ehrwürdige Haupt-Melodie in der Fluth des begleitenden Gesanges. Hohe Andacht, Freude, Bewunderung, Staunen, Rührung muß die Wirkung dieser großen Motette sein.“ *)

Wir möchten ferner der schönen Motette:

„Ich will den Herrn loben“

($^3/_4$ fdur) Erwähnung thun, in welcher der erste Chor im zweiten Satz (als Aria bezeichnet) über dem Choral-Gesange des zweiten Chors in glänzend melodischer Weise daherschreitet, bis sich beide Chöre im: „Jauchzet, jauchzet“ vereinigen, um mit dem Choral: „Wer faßt, wie groß du, Schöpfer, bist“, feierlich zu schließen; endlich der Motette:

„Komm, Jesu, komm“

($^3/_2$ gmoll) mit ihrer, in klarster Entwickelung sich darstellenden tief ernsten Stimmung und rührenden Melodie sowie mit dem schönen vierstimmigen Schluß-Choral: „Bald rufst du mich zu höhren Freuden.“

---

*) Berlin. Mus.-Zeit. 1806. S. 4.

Ein besonders hervortretendes Interesse erregt die fünfstimmige Motette

„Jesu meine Freude“.

Sie ist darum einer besondern Erwähnung werth, weil ihrem Text das ganze Kirchenlied als Grundlage dient, zwischen dessen Strophen Sprüche aus dem Briefe Pauli an die Römer eingeschoben sind.

Dieser Text lautet:

1. Choral. 4stimmig. emoll 4/4.	Jesu meine Freude, Meines Herzens Weide, Jesu meine Zier, Ach wie lang' ach lange, Ist dem Herzen bange! Es verlangt nach dir! Gottes Lamm, Mein Bräutigam, Außer dir soll mir auf Erden Sonst nichts liebers werden.
2. Chor. 5stimmig. emoll 3/2.	Es ist nun nichts Verdammliches an denen die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.
3. Choral. 5stimmig. emoll 4/4.	Unter deinen Schirmen Bin ich vor den Stürmen Aller Feinde frei. Laß auch Felsen splittern, Laß den Erdkreis zittern, Mir steht Jesus bei. Ob es jetzt gleich kracht und blitzt, Ob gleich Sünd' und Hölle schrecken, Jesus will mich decken.
4. Terzett. emoll 3/4.	Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünden und des Todes.
5. Chor. 5stimmig. emoll 3/4.	Trotz der Gruft der Erden, Wo ich Staub soll werden,

Trotz der Furcht dazu,
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In ganz sichrer Ruh.
Gottes Macht
Hält mich in Acht;
Erd und Himmel mag zerstäuben,
Gott wird Gott noch bleiben!

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnet. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.

6. Choral. 4stimmig. cmoll $4/4$.

Weg mit allen Schätzen,
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg, ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewußt!
Elend, Noth,
Kreuz, Schmach und Tod,
Soll mich, ob ich viel muß leiden,
Nicht von Jesu scheiden.

7. Terzett. cdur $12/8$.

So aber Jesus Christus in euch ist, so ist der Leib zwar todt um der Sünde willen, der Geist aber ist das Leben, um der Gerechtigkeit willen.

8. Quartett. amoll $2/4$.

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,
Mir gefällst du nicht!
Gute Nacht ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht,
Du Stolz und Pracht,
Dir sei ganz, dn Lasterleben,
Gute Nacht gegeben!

9. Chor. 5stimmig. cmoll $3/2$.

So nun der Geist des, der Jesum von den Todten auferwecket hat, in euch wohnet, so

wird auch derselbige, der Christum von den Todten auferwecket hat, eure sterblichen Leiber lebendig machen, um deßwillen, daß sein Geist in euch wohnet.

10. Choral. 4stimmig. e moll 4/4.

Weicht, ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muß auch ihr Betrüben
Lauter Freude sein.
Duld ich schon
Hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Die Motette ist, wie man schon aus den Worten erkennt, sehr lang. Ihrer äußeren Structur nach würde sie als ein Mittelding zwischen der Cantaten- und Motettenform erscheinen. Sie übersteigt mit 450 Takten das weiteste Maß dessen, was die Leipziger musikalische Gesellschaft für die Kirchen-Cantaten in der Sommerzeit als passend erachtet hat.

Der ihr zu Grunde liegende Choral tritt als solcher fünfmal in ihr auf, nemlich:

a. in dem ersten und dem letzten Satze (Nr. 10) vierstimmig gesetzt, in selten schöner und wohlklingender Stimmführung, welche in den drei Unterstimmen bewegt, voll ernsten und andächtigen Ausdrucks ist,

b. in dem dritten Satz, in fünfstimmiger Bearbeitung, deren besonders im Tenor und Alt hervortretend melodiöse Führung und reiche Fülle sich gegen die ruhig fortschreitenden beiden Oberstimmen lebendig abhebt,

c. in dem vierstimmigen Satze Nr. 6. Der Sopran

führt die Hauptmelodie, während die übrigen Stimmen in bewegtem Gange polyphon daher gehen,

d. in dem gleichfalls vierstimmigen Satze Nr. 8 für zwei Soprane, Tenor und Alt, dessen melodische und wohlthuende Klangformen sich um die in der Altstimme liegende Hauptmelodie wie kunstreiche Arabesken daherschlingen.

Zwischen diesen fünf Choralsätzen, welche alle jene eigenthümlichen Schönheiten der Bachschen Art und Weise, die Choräle zu bearbeiten, jene reiche Fülle von Ausdruck, Empfindung, erhabner Würde und harmonischen Wohlklangs in sich vereinigen, sind die übrigen Theile des Tonwerks in interessantester Weise vertheilt.

Der zweite fünfstimmige Satz, poco adagio „Es ist nun nichts“ hat eine feste ernste Stimmung, aus der das in fugirter Weise behandelte Motiv „die nicht nach dem Fleische wandeln“ mit seinen langgezogenen Tongängen würdevoll hervortritt.

Der fünfte Satz: „Trotz der Gruft der Erde“ mit seinem kühnen, fast trotzigen Schwunge erhebt sich zu jener Erhabenheit des Ausdrucks, in welcher Bach so fast unübertroffen dasteht.

Die ihm angehörige fünfstimmige Fuge „Ihr aber seid nicht fleischlich“ ist eine jener eigenthümlichen Tonschöpfungen, in denen Geist und Form in vollendeter Weise in einander verschmelzen und deren Schluß (Andante: „Wer aber Christi Geist nicht hat“ von edelster Wirkung ist.

Das Terzett Nr. 7, Alt, Tenor, Baß „So aber Christus in euch ist“ beginnt in sanfter Melodie und

geht in dem zweiten Theile „Der Geist aber ist das Leben“ in ein edel figurirtes lebendiges Tongewebe über.

Der Gesammteindruck dieses Werks ist der inniger, hingebender Andacht, ein Kirchenstück von vollendeter Einheit und ausgeprägt religiös-christlichem Charakter.

Wenn es hienach möglich sein wird, sich von dem Wesen der Bachschen Motetten, so viel deren übrig geblieben sind, ein Bild zu machen, so mag hier noch im Vorübergehen bemerkt sein, daß nach einer sonst nirgend vorkommenden Angabe,*) welche wir weder zu bestreiten noch ausdrücklich als richtig anzuerkennen vermögen, Bach im Zustande seiner Blindheit, also in den letzten Monaten seines Lebens, einem seiner jüngeren Söhne die obengenannte schöne Motette für acht Stimmen: „Komm Jesu, komm, mein Leib ist müde, der saure Weg wird mir zu schwer“ dictirt haben soll. Möchte hierin nicht eine Verwechselung mit dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen“ liegen, den Bach bekanntlich kurz vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder diktirt hat, so würde dies für die Geschichte der letzten Lebenszeit des großen Tondichters von höchstem Interesse sein. An sich wäre es kaum denkbar, daß der absterbende große Meister in seiner Blindheit die Grundlage fast der gesammten Musik seines ganzen Lebens verlassen und eine Figuralmusik geschaffen haben sollte, an deren Composition er in den Tagen seiner geistigen Kraft und Frische wohl nur mit dem praktischen Zweck ihrer kirchlichen Ausführung gegangen sein würde.

---

*) Inauguralrede nebst biographischen Nachrichten über die Cantoren der Thomasschule von G. Stallbaum. Leipzig 1842.

Auch möchten wir glauben, daß Forkel, der ja seine Nachrichten über das Leben Bachs aus den Angaben der ihm befreundeten Söhne des verstorbenen Meisters geschöpft hat, eine so merkwürdige Thatsache, welche diese gewiß nicht vergessen haben könnten, nicht entgangen sein würde.

Im Allgemeinen gehören die Motetten Bachs, obgleich durch den Druck veröffentlicht, den weniger bekannten Werken des großen Tonmeisters an. In jedem Falle würden sie in den protestantischen Kirchen, denen die Mittel zur Ausführung solcher Musikstücke zu Gebote stehen, noch heut mit derselben Wirkung an ihrer Stelle sein, wie sie es vor jetzt mehr als anderthalb hundert Jahren gewesen sind.

Fortsetzung der Lebensgeschichte bis 1729.

Bald nach seiner Anstellung, es ist nicht ermittelt in welchem Jahre, hatte Bach den Titel eines Herzogl. Sachsen-Weißenfelsischen Kapellmeisters erhalten. Er muß, auch abgesehen von seiner Ehe mit der Tochter des dortigen Stabstrompeters, nicht ohne Verbindung mit dem Hofe zu Weißenfels gewesen sein. Denn wir kennen von ihm schon aus früherer Zeit eine auf den Geburtstag des Herzogs Christian componirte Cantate: „Frohlockender Götter Streit," in welcher Diana, Endymion, Pan und Pales als darstellende Göttergestalten auftreten und deren Text mit den Worten:

„Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd"

beginnt und mit den nicht überall verständlichen dichterischen Worten schließt:

„Die Anmuth empfange, das Glücke bediene
Den Herzog und seine Luise Christine,
Sie weyden in Freuden auf Blumen und Klee,
Es prange die Zierde der fürstlichen Eh',
Die ander' Dione
Fürst Christians Krone!"

Diese Cantate, später auch auf das Geburtsfest des Herzogs Ernst August von Weimar angewendet, ist weiterhin noch einmal auf des Königs von Polen Namensfest parodirt, also in hinreichendem Maße ausgenutzt worden.

Sie gehört den längeren Cantaten Bachs an und enthält folgende Sätze:

1. Recitat. Diana (Sopran) f dur 4/4.
   Aria. Sopr. 2 Corni. Basso. f dur. 4/4.
2. Recitat. Endymion (Tenor)
   Aria. con Basso continuo. d moll 4/4.
3. Recit. Diana, mit den Textes Worten:

   „Der theure Christian (Ernst August)
   Der Wälder Pan (Lust)
   Kann in erwünschtem Wohlergehn
   Sein hohes Ursprungsfest begehn."

4. Duo. Diana. Endymion con Basso cont. c dur 4/4. sehr reich figurirt.
5. Rec. Pan. (Bass.)
   Aria. c dur. 4/4. 3 Hautb. Basso.
6. Rec. Pales. (Sopr.)
   Aria. b dur. 4/4
7. Chor: „Lobe, Sonne dieser Erde" 4st.
   2 Hautb., Taille, Violone Basson, 2 Violini, Viola e Cont. f dur. 4/4
8. Aria. Diana. f dur. 3/4. In der Begleitung zeigen

sich die vollständigen Elemente der Arie: Mein gläubiges Herze.

9. Aria. Pan. b dur. 3/8.
10. Schlußchor mit den Instrumenten ad Nr. 7 und dem oben erwähnten Text: „Die Anmuth empfange." rc.

Wie es damals mit der Titelsucht in den gesegneten deutschen Landen ausgesehen, kann hier billig dahingestellt bleiben. Denn unser Werk soll weder ein Spiegel jener Zeit, noch eine Kritik ihrer Sitten sein.

Daß aber auch Männer von großen Gaben und von ernstem Charakter nach jener Richtung hin ihren Ehrgeiz nicht zurückhalten konnten, das beweist unter andern Meister Sebastian Bach. Man möge also nicht zu hart über ähnliche Erscheinungen unsres aufgeklärten Jahrhunderts urtheilen.

Daß Bach die Titel nicht gleichgültig waren, ergiebt der Zusammenhang seines ganzen Lebens, und daß er eine derartige Auszeichnung, übrigens aus sehr begreiflichen Gründen, in dem Lande zu erlangen strebte, in welchem er sich nun bleibend niedergelassen hatte, kann nicht zweifelhaft sein.

Es ist dies mit der Behauptung in Verbindung gebracht worden, daß mit den Obliegenheiten des Cantors der Thomasschule gewisse Nebenverpflichtungen für den Hof verbunden gewesen seien.*)

Aus den in den Schulordnungen genau vorgezeichneten Amtspflichten des Cantors daselbst haben wir aber ebenso wenig als aus den Rathsacten zu Leipzig irgend etwas

*) Forkel und Hilgenfeld u. a. behaupten dies.

entdecken können, was eine solche Voraussetzung rechtfertigen könnte. Wir wüßten aber auch nicht, inwiefern mit dem Dienste der lutherischen Cantorstelle von St. Thomas zu Leipzig eine solche Nebenpflicht für den zu Dresden residirenden „katholischen" Hof hätte in Verbindung stehen können.

Daß Bach öfter nach Dresden ging, um sich dort hören zu lassen, seinen Sohn zu sehen und die Oper zu besuchen, hat hiemit wohl nichts zu schaffen.

Uebrigens konnte ein Mann von seiner eminenten Stellung in der Kunst, ohne gerade von unzeitiger und übertriebener Eitelkeit oder von besonderem Ehrgeiz geplagt zu sein, wohl den Wunsch hegen, seinen Kunstgenossen geringeren Schlages gegenüber, vor den städtischen und Kirchenbehörden, mit denen er in amtlichem Verkehr stand, und vor dem Publikum, dem er so oft die glänzenden Gestalten seiner Phantasie vorzuführen hatte, mit einiger äußeren Auszeichnung auftreten zu können. Ja im Laufe der Zeit und in der Entwickelung seiner dienstlichen Stellung wurde dies für ihn geradezu nothwendig. Doch scheint ihm der Gedanke, einen solchen höheren Titel beim Sächsischen Hofe nachzusuchen, erst später in Folge von Ereignissen gekommen zu sein, die wir seiner Zeit schildern werden.

Dem Hofe war er vom Jahre 1717 her wohl bekannt, wo er Marchand in so hervortretender Weise aus dem Felde geschlagen hatte. Auch versäumte er keine passende Gelegenheit, um der königlich kurfürstlichen Familie seine Ehrerbietung zu erweisen und vor ihr seine Kunst geltend zu machen.

Auch mit seinem ehemaligen Herrn und Freunde, dem Fürsten Leopold zu Anhalt-Cöthen scheint Bach in Beziehungen geblieben zu sein. Mindestens componirte er, als dieser sich am 24. Juni 1725 mit Charlotte Friederike Wilhelmine Prinzessin von Nassau-Siegen zum zweitenmale vermählt hatte, zu dem ersten Geburtstagsfeste, welches die Fürstin im nächsten Jahre (1726) in Cöthen feierte, die Cantate: „Schwingt freudig euch empor," welche später zu einer Advents-Cantate umgeschaffen worden ist.

Demnächst kam Friedrich August II. (1727) nach Leipzig, um dort während der Jubilatemesse am 12. Mai seinen 58. Geburtstag zu feiern, nachdem er in Folge einer Fußverletzung längere Zeit zu Bialystock schwerkrank darniedergelegen hatte.

Große Feierlichkeiten waren zu diesem festlichen Tage in der Stadt vorbereitet worden. Dieselbe hatte ihr Prunkgewand angelegt. Am Morgen bewegte sich ein stattlicher Festzug von der Thomaskirche aus an dem Apelschen Hause in der Catherstraße vorbei, wo der König wohnte, und Friedrich August „sahe demselben aus seinen Zimmern mit sehr gnädiger Miene von Anfang bis zu Ende zu."

In der Pauliner Kirche ward hierauf die Festrede gehalten und eine von Görner gesetzte lateinische Ode abgesungen, nach der Musik aber das Tedeum angestimmt und mit den Kanonen von der Pleißenburg begleitet.

An den „großen Solennitäten", welche an diesem Tage stattfanden, nahm auch Bach Theil. Wir lassen die Beschreibung des weiteren Verlaufs derselben nach den Worten der alten Chronik um so mehr folgen, als die von ihm

für dies Fest componirte Musik uns nicht erhalten geblieben ist, sondern verloren gegangen zu sein scheint.

Es heißt dort:

§ 18.

„Gleichwie aber der allgemeine Freudentag bei denen darüber frohlockenden Leipzigern nicht gestattete, es bei denen erzehlten Solennitäten bewenden zu laßen; also bemüheten sich sowohl verschiedene Privati als auch die gesammten Convictores u. Königl. Alumni, ihre unterthänigste Freude auf verschiedene Arth fernerweit an den Tag zu legen.

§ 19.

Es führeten nehmlich die Convictores Abends nach 8 Uhr, als ihnen, daß es nunmehro Zeit sei, durch den Hof-fourier gemeldet worden war, eine Music auf, welche von dem Capellmeister u. Stadt-Cantore, Hrn. Johann Sebastian Bachen, componiret worden, u. die derselbe persönlich dirigirte.

§ 20.

Dabei war zum Dramate Musico folgende Elaboration beliebet worden:

Aria tutti.

Entfernet euch, ihr heitren Sterne, ꝛc.

(Siehe den Anhang I. Nr. IV.)

§ 21.

Das Haupt Exemplar von demselben, welches Ihro Königl. Majestät praesentiret werden sollen, hatten die Convictores in Ponceau farbenen Sammet mit güldnen Dressen und goldnen Franssen einbinden, sonst aber auf

*) „Das frohlockende Leipzig“ von Sicul. 1727.

weißen Atlas drucken lassen, u. wurde von dem Oratore desselben, Nahmens Haupt, den das Loß dazu erwehlet hatte, auf einer silbernen Schüßel getragen.*)

§ 22.

Der Aufzug selbst war also ordiniret.

1. Die Senioren derer 15 Tische im Convictorio u. noch ein 16ter mit Wachsfackeln.

2. Zwei Marschalle mit Marschallstaben.

3. Ernannter Haupt mit dem Exemplar auf einer silbernen Schaale, von zwei andern begleitet.

4. Die Commensalen von 4 Tischen mit brennenden Fackeln.

5. Der Chorus Musicus, so sich nebst anderen Instrumenten, auch während des Marsches mit Trompeten u. Paucken hören ließ.

6. Die übrigen Convictores ebenfalls mit Fackeln.

§ 22.

Wie sie nun in solcher Ordnung vor Sr. K. Majestät am Markte angelanget, wurden die Ueberbringer derer Carminum durch ihre beyden Marschälle bis vor die Antichambre geführet, u. der Orator hatte sein Compliment an des Herrn Ober Schenken von Seiffertz Excellenz vor und anzubringen; dargegen Ihro Königl. Majestät sich vor die Allerunterthänigste Devotion, die sie durch eine Abendmusic an Dero hohem Geburtsfeste bezeigen wollen, Allergnädigst bedanken auch Dero Königl. Gnaden bey aller u. jeder Gelegenheit sie versichern laßen.

---

*) Man sieht, daß dem erbärmlichen Gedichte große Ehre angethan worden war, während von der Composition desselben wenig Notiz genommen worden zu sein scheint.

§ 24.

Während dieser Ceremonie und bis zu derer Abgeordneten Zurückkunft war zur Music alles in Bereitschaft gestellet worden, welche sodann zu Allergnädigstem Contentement bey sehr großem Zulauff unter einer genugsamen Barrière von der vor Königl. Majestät die Aufwartung habenden Soldatesque vollführet worden. Worauf die sämmtlichen Convictores als die Ueberbringer solcher Abend Music in der vorigen Ordnung wieder ab und die Catherstrasse hinunter, sodann bei dem Menkischen Hause vorbei, und nach genommenen Augenschein der dasigen Illumination wieder in das Collegium Paulinum gezogen, woselbst sie mit Verbrennung des Rests ihrer Fackeln mitten auf dem Collegen-Platze unter vielem Vivat Rufen ihre Solennität geschloßen."

So verlief dies Fest in Glanz und Herrlichkeit, um einer anderen Feier zu weichen, welche zwar gleichfalls das Königliche Haus Friedrich August II. in seinen innersten Tiefen traf, doch aber ganz entgegengesetzten Charakters war.

Im Herbst desselben Jahres nemlich, am 5. September war zu Pretzsch auf ihrem Schlosse in stiller Zurückgezogenheit die Königin Christiane Eberhardine gestorben, jene erlauchte Frau, welche es verschmäht hatte, um des Glanzes der polnischen Königskrone willen ihrem lutherischen Glauben zu entsagen und welche um ihrer frommen Tugenden willen von dem Volke „die Betsäule Sachsens" genannt wurde.

Auch bei dieser, das ganze Land in die tiefste und aufrichtigste Trauer versetzenden Veranlassung trat Bach als

Componist für die in der Pauliner Kirche angeordnete Trauerfestlichkeit auf.

Daß an dieser Feier alles Antheil nahm, was in und um Leipzig überhaupt darauf Anspruch machen konnte, von Bedeutung zu sein, ergab sich aus der großen Verehrung, welche die verstorbene Königin im Lande genossen hatte.

Aber auch für die äußerlichen Beziehungen war eine besondere und charakteristische, der Zeit und ihren Umständen entsprechende Sorge getragen worden.

Die Pauliner Kirche war der Veranlassung gemäß decorirt und mit einem kostbaren, nach damaligem Zeitgeschmack sehr complicirten Katafalk versehen worden, welchem keines der etwa möglichen Embleme fehlte.

In feierlichem ernsten Zuge begaben sich die Behörden von Leipzig, unter ihnen der Rector Magnificus und die Professoren der Universität in die Kirche, wo „außer der Procession viele Anwesende, als Herzogliche und andre Standes-Personen, desgleichen nicht nur Sächsische sondern auch ausländische Ministers, Hof und andre Cavaliers nebst vielen Damens“ versammelt waren.*)

§ 25.

„Wie nun, biß alle ihre Sitze eingenommen, mit der Orgel präambuliret und die von Herrn M. Johann Christoph Gottscheden Collegii Mariani Collegiato gefertigte Trauer-Ode unter die Anwesenden durch die Pedelle ausgetheilet war; also ließ sich auch bald darauf die Trauer-Music, so dießmal der Herr Capellmeister Johann Sebastian Bach nach Italiänischer Art componiret hatte, mit Clave

*) Das thränende Leipzig von Sicul. 1727.

di Cembalo, welches Hr. Bach selbst spielete, Orgel, Violes di Gamba, Lauten, Violinen, fleutes douces, u. fleutes traverses etc. u. zwar die Helfte vor- die andere Helfte aber nach der Lob u. Trauer-Rede hören." ꝛc. ꝛc.

§ 26.

„Die Ode selbst, welche gedachtermaßen theils vor, theils nach der schönen TrauerRede musikalisch abgesungen ward, war dem Dichter also gerathen.

Laß Fürstin, laß noch einen Strahl
Aus Salems SternGewölben schießen,
Und sieh, mit wieviel Thränengüßen
Benetzen wir Dein Ehrenmahl.
Dein Sachsen, Dein bestürztes Meissen
Erstaunt bei Deiner Todtengruft;
Das Auge thränt, die Zunge rufft,
Mein Schmerz muß unaussprechlich heißen.

Hier klagt August, der Printz, das Land,
Der Adel ächzt, der Bürger trauert.
Wie hat Dich nicht das Volk bedauert,
Sobald es Deinen Fall empfand.
Verstummt, verstummt, ihr holden Seyten,
Kein Thon vermag der Länder Noth,
Und ihrer theuren Mutter Tod,
O Schmerzenswort! recht anzudeuten.

Der Glocken bebendes Gethön
Soll der betrübten Seelen Schrecken
Durch ihr geschlagnes Ertz entdecken,
Und uns durch Mark u. Adern gehn.
O könnte nur ihr banges Klingen
Davon das Ohr uns täglich gellt,
Der ganzen Europäer Welt
Ein Zeugniß unsres Jammers bringen.

Wie starb die Heldin so vergnügt!
Wie muthig hat ihr Geist gerungen,

Bis sie des Todes Arm bezwungen,
Noch eh er ihre Brust besiegt.
Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben
In unverrückter Uebung sehn.
Unmöglich konnt es dann geschehn,
Sich vor dem Tode zu entfärben.

Ach seelig! weßen großer Geist
Sich über die Natur erhebet,
Vor Grufft und Sorgen nicht erbebet,
Wenn ihn sein Schöpfer scheiden heißt.
An Dir, Du Muster großer Frauen,
An Dir, erhabne Königinn,
An Dir, des Glaubens Pflegerinn
War dieser Großmuth Bild zu schauen.

Der Ewigkeit Saphirnes Hauß
Zieht Deiner heitren Augen Blicke
Von der verschmähten Welt zurücke,
Und tilgt der Erden Denkbild aus.
Ein starker Glantz, gleich hundert Sonnen,
Der unsern Tag zur Mitternacht,
Und uns're Sonne finster macht,
Hat Dein verklärtes Haupt umsponnen.

Was Wunder ist's. Du bist es werth,
Du Fürbild aller Königinnen!
Du mußtest allen Schmuck gewinnen,
Der Deine Scheitel jetzt verklärt.
Nun trägst Du vor des Lammes Throne
Anstatt des Purpurs Eitelkeit
Ein Perlenreines UnschuldsKleid,
Und spottest der verlaßnen Crone.

So weit der volle Weichselstrand,
Die Niester und die Warthe fließet,
So weit sich Elb' und Muld' ergießet,
Erhebt sich beydes, Stadt und Land.
Dein **Torgau** geht im TrauerKleide,
Dein **Pretzsch** wird kraftlos, starr und matt,

Denn da es Dich verloren hat,
Verliert es seiner Augen Weyde.

Doch Königinn, Du stirbest nicht,
Man weiß, was man an Dir beseßen,
Die Nachwelt wird es nicht vergeßen,
Bis dieser Welten Bau zerbricht.
Ihr Dichter schreibt! Wir wollens lesen:
Sie ist der Tugend Eigenthum,
Der Unterthanen Lust und Ruhm,
Der Königinnen Preis gewesen".

In der That hatte Bach in diesen schönen, die wahren Empfindungen des Landes in so edler Weise darlegenden Worten Gottscheds endlich einmal einen Text gefunden, der, wenn auch nicht musikalisch geformt, sich doch weit über die platten Alltäglichkeiten hinaus erhob, welche die Gelegenheitsdichter seiner Zeit, Picander an der Spitze, ihm zu bieten pflegten.

Dem entsprechend athmet die Musik, von der Forkel (S. 36) sagt, „sie sei so anziehend, daß wer einmal angefangen habe, einen Chor durchzuspielen, nicht davon kommen werde, ohne ihn geendigt zu haben", die ernste, tief bewegte Stimmung, welche sich dem Volke mitgetheilt hatte. Sie gehört mit jenen eigenthümlich dunklen und doch zugleich weichen Klangwirkungen, welche die Verstärkung des Orchesters durch die 2 Violen di Gamba und die 2 Lauten herbeiführte, dem Schönsten an, das Bach geschrieben. Wenn der Chronist von ihr sagt, sie sei in italiänischem Styl gesetzt worden, so ist es freilich schwer, einen Grund für diese Annahme zu finden, da der Styl eben kein anderer als der von Bachs höchster Vollendung und Vollkommenheit ist.

Die Cantate wurde, wie wir gesehen haben, in zwei Abtheilungen aufgeführt, und besteht aus folgenden Sätzen.

1. Chor. (2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen, Viola, 2 Violen da gamba, 2 Lauten, Cont. Hmoll 4/4. Vierstimmig) „Laß Fürstinn“ Dieser Chor ist voll sanften melodischen Charakters, ernst und von dem rührendsten Ausdruck, wie er sich der zur Trauerfeier versammelten Menge unmittelbar einprägen mußte. Die Begleitung der Instrumente unter den in voller Klarheit sich entwickelnden Chorstimmen bezeichnet in eindringlicher Weise die schmerzliche Bewegung der Seele.

2. Recit. „Dein Sachsen, Dein bestürztes Meissen“ 4/4 Hmoll. Tenor, von den Violinen und Bratschen in ängstlich klagenden Figuren begleitet, leitet zu

3. der Aria. Hmoll 4/4. (StreichQuartett) „Verstummt, verstummt“ über, deren edle Declamation und schöne, tief empfundene Melodie von der ergreifendsten Wirkung sind. Ihr folgt

4. Recit. (2 Flöten, 2 Hautb., 2 Violinen, (pizz.) Viola, 2 Gamben u. 2 Lauten, d dur, 4/4) „Der Glocken bebendes Getön“ ein von der außerordentlichsten Inspiration Zeugniß ablegendes Musikstück. Die nach einander einsetzenden Instrumente in ihrer unter sich verschiedenen und charakteristischen Bewegung, die Gamben und Lauten, welche sich mit ihrer schwermüthig dunklen Tonfarbe wie ein Trauerschleier um die erschütterte Seele schlingen, und die die dumpfen Glockentöne andeutenden, langsam nach der Tiefe herabsteigenden Bässe, alles erregt das Gemüth wie mit mystischem Zauber, indem es „durch Mark und Adern“ geht. Und wie nach und nach die

Instrumente verklingen, indeß die Gesangsstimme sich zu den Worten: „ein Zeugniß unsres Jammers bringen“, zu dem außerordentlichsten declamatorischen Affecte steigert, stellt sich uns ein Bild der edelsten Trauer dar, welches den größesten Meisterwerken an die Seite tritt, die die Musik irgendwie geschaffen.

An diesen schönen Satz reiht sich

5. eine Arie für Alt (ddur 12/8 2 Viol. di gamba und Laute) „Wie starb die Heldin so gefaßt“, welche mit ihm auf gleicher Höhe bleibt. Die der harmonischen Tonfolge vorgreifende Bewegung des Basses tritt in eigenthümlich spannender, ernster Weise hervor.

Es folgt

6. Rec. accomp. für Tenor „Ihr Leben weiß die Kunst zu sterben“ (2 Hautb. und Baß gdur 4/4) welches in ähnlicher Behandlung, wie die accompagnirten Recitative der Matthäus-Passion den

7. Schlußchor des ersten Theils „An Dir Du Fürbild großer Frauen“ (Hmoll alla breve) vorbereitet. Dieser Chor, als Fuge in größestem Styl behandelt und von dem Orchester des Eingangschors begleitet, ist voll der erhabensten Gedanken und schließt diese erste Abtheilung des wunderbaren Werks in der höchsten Steigerung der Affecte.

Der zweite, kürzere Theil beginnt mit

8. der Arie „Der Ewigkeit saphirnes Haus“ (1 Flöte, 1 Oboe, Quartett, Gamben, Lauten, Tenor, emoll, 3/4) welche überaus zart und voll von Ausdruck und Empfindung, eine der schönsten Arien unsres Meisters ist.

9. Dem Recit. „Was Wunder ists“ (ddur 4/4 für Baß) von den Worten: „So weit der volle Weichselstrand“ zu der Begleitung des Continuo gesetzt, folgt

10. der große Schlußchor: „Doch Königinn Du stirbest nicht“ (Gmoll, 12/8 Allabr. mit dem ganzen Orchester) welcher, ohne den polyphonen Charakter der übrigen Theile des Werks anzunehmen, in melodisch klagendem Charakter, voll von den herrlichsten harmonischen Schönheiten, und dessen Mittelsatz „Ihr Dichter schreibt, wir wollens lesen: Sie war der Tugend Eigenthum“ mit dem Unisono der Gesangsstimmen zu der Gegenbewegung der Instrumente, welche das Hauptmotiv übernehmen, von überraschendster Wirkung ist. Dieser Chor schließt das schöne Werk in jener erhebenden, beruhigend klaren Weise ab, welche wir auch in den Schlußchören der Bachschen Passionsmusiken so sehr bewundern, indem er den vollen Ausdruck der Trauer und die erhebende Zuversicht der Verklärung in den edelsten Formen zusammenfaßt.

Welch ein ernster Gegensatz zu dem Feste tritt hier hervor, welches wenige Monate vorher die Stadt mit seinem Jubel erfüllt hatte. Für beide Veranlassungen hatte Bach geschaffen, bei beiden selbst dirigirt. Ob wohl seine erhabnen Klänge einen mehr als vorübergehenden Eindruck auf die Zeitgenossen gemacht haben mögen, die ihnen lauschen durften?

Wir werden dem Fortgange der Lebensbahn des großen Meisters auch nach dieser Seite hin mit aufmerksamen Blicken folgen. Hier sei es gestattet, zunächst auf einen andern Zweig seiner Thätigkeit überzugehen, in welchem er mit gleich großem Erfolge wie in den anderen Zweigen

seiner künstlerischen Laufbahn gewirkt, in welchem er der Zukunft auf reiche Weise vorgearbeitet hat. Es ist dies seine Thätigkeit als Lehrer.

Bereits früher ist erwähnt worden, daß aus der langen Periode seit Bachs Abgang von Weimar im Jahre 1717 bis zu seinem Dienstantritt an der Thomasschule außer seinen beiden ältesten Söhnen weitere Schüler von ihm nicht bekannt geworden seien.

Erst in Leipzig und wie es scheint sogleich mit seiner Ankunft daselbst trat dieser Theil seiner eminenten Thätigkeit wieder in den Vordergrund.

Hier war es, wo er begann die Früchte seines Fleißes und seiner Erfahrung in reichen Saaten auszustreuen, von wo aus er eine Schule bildete, welche bestimmt war, den Charakter und Inhalt seines künstlerischen Wesens auf die kommenden Generationen fortzupflanzen. Ob ihm dies gelungen? So ausgezeichnete Schüler er gebildet hat, so groß deren Zahl war, sie haben freilich nicht vermocht, das rollende Rad der Zeit aufzuhalten, welche über der lebenden Periode Bachs und seiner unmittelbaren Nachfolger mit fast vernichtendem Gange dahin geschritten ist. Nicht ohne eine gewisse Berechtigung konnte einer der ausgezeichnetsten musikalischen Schriftsteller unsrer Zeit, Kiesewetter, in seiner Geschichte der Europäisch abendländischen Musik von Bach sagen, indem er sein Gesammtbild mit dem Händels zusammenfaßte: „Sie haben eine eigne Periode begonnen und beschlossen." Dennoch hat Bachs Schule sowohl seine ausübende als schaffende Kunst noch fast ein halbes Jahrhundert hindurch zu erhalten gewußt und wenn die glanzvollen Bilder, die sein reicher Geist entworfen

hatte, eine Zeit lang unter der Asche zu schlummern bestimmt waren, so ist ihre heilige Flamme doch mit erneutem Glanze wieder hervorgebrochen und beginnt jetzt in einem ihrem Entstehen so fern liegenden Zeitabschnitt in wunderbarer Weise neue und kräftige Wurzeln zu treiben.

Es wird hier der Ort sein, dasjenige mitzutheilen, was über die Lehrmethode bekannt geworden ist, in der Bach so ausgezeichnete Schüler auszubilden vermochte. Dabei wird zugleich die Veranlassung gegeben sein, über die Spielart und das System eines so ausgezeichneten Virtuosen, auf dem Klavier und der Orgel, das Nothwendigste einzuschalten.

Zunächst mag hier bemerkt sein, daß das alte meist vierstimmige Klavier, welches zur Zeit Bachs fast allgemein im Gebrauch war (Cembalo), zwar gegen das heutige Pianoforte in vielen Beziehungen zurücksteht, daß dasselbe aber seiner besonderen Vorzüge nicht entbehrte, welche in der größeren Tonfülle und dem Tonumfange, zumal des Basses bestanden. Die Registerzüge und Manuale, die gekoppelt werden konnten, gaben dem Spieler die volle Herrschaft über jede Saitenreihe in jeder nur irgend möglichen Verbindung, so daß die reichste Abwechselung möglich war. Doch ließ sich der Ton des Flügels nicht durch sich selbst nüanciren, sondern nur auf jenem mechanischen Wege stark oder schwach machen. Bach zog daher für seine Person das Klavichord vor, welches zwar ärmer an Ton, aber der Schattirung der Gedanken und dem feineren Vortrage zugänglicher war.

Im Uebrigen hatte er durch lange Uebung, durch die Erfahrung und das sorgfältigste Studium sich sein eignes

System im Klavierspiel gebildet, welches er in strengem Festhalten auf seine Schüler zu übertragen suchte. Es läßt sich dies nicht deutlicher, als mit den Worten ausdrücken, in denen Forkel S. 12 und 38 dies gethan hat:

„Das erste, was Bach beim Unterricht im Spielen that, war, seinen Schüler die ihm eigne Art des Anschlags zu lehren. Nach seiner Art, die Hand auf dem Klavier zu halten, wurden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kamen, die sodann auf die in einer Fläche nebeneinander liegenden Tasten so paßten, daß kein einziger Finger bei vorkommenden Fällen erst näher herbeigezogen werden mußte, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken sollte, schon schwebte. Mit dieser Lage der Hand war nun verbunden:

1) daß kein Finger auf seine Tasten fallen oder geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden durfte,

2) die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maß des Drucks mußte in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben, sondern durch ein allmäliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der inneren Fläche der Hand, auf dem vorderen Theile des Tastens abglitt.

3) Beim Uebergange von einem Tasten zum andern wurde durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden war, in der größesten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beiden Töne weder von einander gerissen wurden, noch in einander klingen konnten. Der

Anschlag war auf diese Weise, wie C. Ph. Emanuel Bach sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er sein mußte."

„Die Vortheile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags waren sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und der Orgel.

1) Die gebogene Haltung der Finger machte jede ihrer Bewegungen leicht; das Hacken, Poltern und Stolpern konnte also nicht entstehen, welches man so häufig bei Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen.

2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich und das dadurch bewirkte geschwinde Uebertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, brachte den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, voll und rund klang, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostete den Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen.

3) Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerlei Maß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so tonarmen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können."

„Alles dies zusammengenommen hat endlich noch den überaus großen Vortheil, daß alle Verschwendung von

Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll S. Bach mit einer so leichten Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten auf, nicht mehr als bei der Trillerbewegung, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andre in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile des Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bei vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist."

„Zu allem diesem kam nun noch die von ihm ausgedachte Fingersetzung. Vor ihm und noch in seinen Jugendjahren wurde mehr harmonisch als melodisch, auch noch nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Weil das Clavier noch gebunden war, so daß mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlugen, so konnte es noch nicht rein temperirt werden. Man spielte also nur aus solchen Tonarten, die sich am reinsten stimmen ließen. Von diesen Umständen kam es, daß selbst die damaligen größten Spieler den Daumen nicht eher gebrauchten, als bis er bei Spannungen durchaus unentbehrlich wurde. Da Bach nun anfing, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, daß selbst seine Mittelstimmen nicht bloß begleiten, sondern ebenfalls singen mußten, da er den Gebrauch der Tonarten theils durch Abweichung von den damals auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, theils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweiterte, und nun sein Instrument so temperiren lernte, daß

es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so mußte er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessenere Fingersetzung ausdenken und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war. Einige haben behaupten wollen, Couperin habe in seinem 1716 herausgekommenen Werke: „l'art de toucher le clavecin“ schon vor ihm diese Fingersetzung gelehrt. Allein theils war Bach um diese Zeit über 30 Jahr alt und hatte seine Fingersetzung schon lange angewendet, theils ist auch die Applicatur Couperins von der Bachschen noch sehr verschieden, ob sie gleich den häufigeren Gebrauch des Daumens mit ihr gemein hat. Ich sage nur den häufigeren; denn in der Bachschen Fingersetzung wurde der Daumen zum Hauptfinger gemacht, weil ohne ihn in den sogenannten schweren Tonarten durchaus nicht fortzukommen ist. Bei Couperin hingegen nicht, weil er weder so mannigfaltige Passagen hatte, noch in so schweren Tonarten setzte oder spielte, wie Bach, folglich auch keine so dringende Veranlassung dazu hatte.“

„Aus der leichten, zwanglosen Bewegung der Finger, aus dem schönen Anschlage, aus der Deutlichkeit und Schärfe in der Verbindung aufeinander folgender Töne, aus der vortheilhaften neuen Fingersetzung, aus der gleichen Bildung und Uebung aller Finger beider Hände und endlich aus der großen Mannigfaltigkeit seiner melodischen Figuren, die in jedem seiner Stücke auf eine neue ungewöhnliche Art gewendet sind, entstand zuletzt ein so hoher Grad von Fertigkeit und (man könnte sagen) Allgewalt über das Instrument in allen Tonarten, daß es für Bach fast gar keine Schwierigkeit mehr gab. Sowohl bei seinen freien

Phantasien als beim Vortrage seiner Compositionen, in welchen bekanntlich alle Finger beider Hände ununterbrochen beschäftigt sind und so fremdartige ungewöhnliche Bewegungen machen müssen, als die Melodien derselben selbst fremdartig und ungewöhnlich sind, soll er doch eine solche Sicherheit gehabt haben, daß er nie einen Ton verfehlte."

So war Bachs Applicatur auf dem Klavier eine völlig neue. Sie bewirkte gegen das bis dahin befolgte System, bei welchem, wie erwähnt, der Daumen nur sehr wenig in Gebrauch gesetzt worden war, eine durchgreifende Veränderung. Auf diese Weise darf Bach als der Schöpfer des vollendeten Klavierspiels auch im modernen Sinn betrachtet werden. Zwar hatte auch Couperin unzweifelhaft einen großen Fortschritt herbeigeführt und dem Publikum eine verbesserte Spielmethode zugänglich gemacht. Er hatte sich insofern von der bis daher gebräuchlichen Schulpraxis losgesagt, als er seinem oben genannten Werke: „l'art de toucher le Clavecin" eine gedruckte Erklärung der Spielmanieren und Verzierungen beigefügt hatte, welche bis dahin als Geheimniß der Schule betrachtet oder dem jedesmaligen Geschmack des Spielers überlassen worden waren. Indeß reichte dies Verdienst an das durchgreifendere der Bachschen Schule nicht heran. Daß Bach diejenigen Verzierungen, die er in seinen Tonstücken gespielt sehen wollte, durchweg vorschrieb, war ein nicht zu unterschätzender Fortschritt, wenngleich A. Scheibe's „kritischer Musikus" sich hiegegen als eine Verunstaltung der Harmonie und Verdunkelung des Gesanges erklärt hat.

Was von Bachs vorzüglichem Klavierspiel gesagt worden ist, kann im Allgemeinen auch auf sein Orgelspiel

angewendet werden. Das Klavier und die Orgel sind einander nahe verwandt. Allein Styl und Behandlungsart beider Instrumente ist so verschieden, als ihre beiderseitige Bestimmung verschieden ist.

Auch hier sei es erlaubt, uns auf Aeußerungen Forkels stützen zu dürfen, welcher, als der Zeit des Meisters am nächsten stehend, auch am meisten competent war, über sein Orgelspiel mit Sicherheit ein Urtheil auszusprechen. Indem er sich zunächst über seine Behandlung des Pedals äußert, sagt er:

„Neben der besonderen Art, die getheilte Harmonie zur Geltung zu bringen, bediente sich Bach noch außerdem des obligaten Pedals, von dessen wahrem Gebrauche nur wenige Orgelspieler etwas wissen. Er gab mit dem Pedale nicht bloß Grundtöne oder diejenigen an, die bei gewöhnlichen Organisten der kleine Finger der linken Hand zu greifen hat, sondern er spielte eine förmliche Baßmelodie mit seinen Füßen, die oft so beschaffen war, daß mancher mit fünf Fingern sie kaum herausgebracht haben würde." *)

„Zu allem diesem kam noch die eigne Art, mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel mit einander verband, oder seine Art zu registriren. Sie war so unge=

---

*) Siebigke (Museum berühmter Tonkünstler S. 21) sagt von dem Pedalspiel Bachs: „Auf dem Pedale mußten seine Füße jedes Thema, jeden Gang der Hände auf das genaueste nachahmen. Nicht ein Verschlag, nicht ein Mordent, nicht ein Pralltriller durfte fehlen oder nur weniger nett und rund zu Gehör kommen. Er machte mit beiden Füßen zugleich lange Doppeltriller, während die Hände nichts weniger als müssig waren, und Herr Hiller sagt nicht zu viel, wenn er behauptet: daß Bach mit den Füßen Sätze ausgeführt habe, die den Händen manches nicht ungeschickten Klavierspielers Mühe machen würden."

wöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschraken, wenn sie ihn registriren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammenklingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten klang und nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registriren nicht hervorgebracht werden konnte. Diese ihm eigne Art zu registriren war eine Folge seiner genauen Kenntniß des Orgelbaues, sowie aller einzelnen Stimmen. Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Stimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nie verfallen sein würde. Diese Vereinigung und Anwendung der angeführten Mittel auf die üblichen Formen der Orgelstücke brachte das große, feierlich erhabene, der Kirche angemessene, beim Zuhörer heiligen Schauer und Bewunderung erregende Orgelspiel J. S. Bachs hervor. Seine tiefe Kenntniß der Harmonie, sein Bestreben, alle Gedanken fremdartig zu wenden, um ihnen auch nicht die mindeste Aehnlichkeit mit der außer der Kirche üblichen Art musikalischer Gedanken zu lassen, seine der reichsten, unerschöpflichsten und stets unaufhaltsam fortströmenden Phantasie entsprechende Allgewalt über sein Instrument mit Hand und Fuß, sein sicheres und schnelles Urtheil, mit welchem er aus dem ihm zuströmenden Reichthum an Gedanken nur die zum gegenwärtigen Zwecke gehörigen zu wählen wußte, kurz sein großes Genie, welches Alles umfaßte, Alles in sich vereinigte, was zur Vollendung einer der unerschöpflichsten Künste erforderlich ist, brachte auch die

Orgelkunst so zur Vollendung, wie sie vor ihm nie war und nach ihm schwerlich sein wird. So konnte Quanz*) mit Recht von ihm sagen: „Der bewunderungswürdige Bach hat endlich in den neueren Zeiten die Orgelkunst zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Es ist nur zu wünschen, daß sie nach dessen Absterben wegen geringer Zahl derjenigen, die noch einigen Fleiß darauf verwenden, nicht wieder verfallen oder gar untergehen möge."

„Wenn J. S. Bach außer den gottesdienstlichen Verrichtungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwei oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hatte. Zuerst gebrauchte er das Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor 2c., immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des ersten Themas herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwei andere beigemischt wurden. Dies ist eigentlich diejenige Orgelkunst", so schließt Forkel diese Stelle seiner Auseinandersetzungen, „welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in J. S. Bach nicht

*) Friedrichs des Großen Lehrer auf der Flöte.

nur lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte."

Daß diese wunderbare technische Vollendung und geistige Beherrschung des Instruments dem großen Künstler einen außerordentlichen Ruf verschafft hatte und er namentlich unter den Organisten der näheren und ferneren Umgebung für den ersten Orgelspieler der Zeit gehalten wurde, kann nicht befremden. — Er kam einst in eine Stadt, wo sich ein sehr geschickter Orgelspieler befand, in dessen Kirche zwei Orgeln waren, eine größere und eine kleinere. Bach machte mit ihm Bekanntschaft und sie wurden einig, zu ihrem Vergnügen einander auf den Orgeln zu „verführen", d. h. in allerhand Arten von Phantasie ihre Kräfte zu versuchen. Der Wettstreit wurde eine Zeit lang fortgesetzt, und es schien, als ob die 4 Hände und 4 Füße von einem einzigen Kopfe geleitet würden. Nach und nach fing Bach an, in den höheren Contrapunkt überzugehen, verdoppelte, theilte die Sätze, combinirte mehrere Motive, versetzte sie in Gegenbewegung, brachte sie in enge Nachahmungen u. s. w. Der Orgelspieler des Orts suchte ihm nachzuahmen. Aber es entstanden Lücken, er suchte, stolperte, kam wieder ins Geleise und verfing sich wieder in Irrungen. Endlich stand er auf, ging zu seinem Gegner, dem er den Sieg zugestand, bat ihn, sein kunstreiches Orgelspiel allein fortzusetzen und sagte ihm geradezu, daß er kein Anderer als Bach sein könne. — Hiermit hatte er aber alles gesagt, was nöthig war, um zu erkennen zu geben, daß dieser als der erste Künstler seiner Zeit auf der Orgel bekannt sei.

Es war natürlich, daß ein Mann von dieser eminenten

Virtuosität und von seiner gründlichen Kenntniß aller Bedingungen und Bedürfnisse, welche erforderlich sind, um ein Orgelwerk in vollkommenen Zustande herzustellen, als eine besondere Autorität für dies Instrument betrachtet werden mußte. Man hat ihn daher nicht nur häufig und bis in die späteste Zeit seines Lebens zur Prüfung von Organisten und Orgel=Candidaten, sondern auch, wie wir dies schon bei der Orgel der Liebfrauenkirche zu Halle gesehen haben, zur Fertigung von Dispositionen für neue Orgelwerke und zur Untersuchung und Begutachtung solcher berufen. Auch hier war jene strenge Gewissenhaftigkeit, welche sein ganzes Leben ausgezeichnet hat, für sein Urtheil stets allein maßgebend und hat dem ehrenwerthen, ernst und rechtlich denkenden und handelnden Mann ohne Zweifel manchen Feind und Gegner gemacht, der es sich sonst hätte zur Ehre schätzen müssen, von ihm beurtheilt zu werden. So der bereits erwähnte dänische Kapellmeister Adolf Scheibe, welcher in früheren Jahren bei der Probe für eine Organistenstelle von ihm nicht günstig beurtheilt worden war und sich dafür später an ihm in dem von ihm herausgegebenen „kritischen Musikus" gerächt hat.*).

Freilich würde es schwer gewesen sein, einen Mann zu täuschen, welcher mit dem Bau und der Behandlung des Instruments so durch und durch vertraut war. Forkel erzählt, daß er bei der Prüfung von Orgeln stets damit angefangen habe, alle klingenden Stimmen zu ziehen, und dann das

*) Doch war Scheibe gegen Bach nicht so durchweg ungerecht, wie dies gewöhnlich angenommen wird. Dies ergiebt sich beispielsweise aus der weiter unten ersichtlichen Beurtheilung von Bachs Klavier=Concert in fdur.

Werk so vollstimmig wie möglich zu spielen, um zu sehen, „ob das Ding auch eine gute Lunge habe." Dann erst sei er an die Untersuchung der einzelnen Theile gegangen.

Als Beispiel seiner unpartheiischen Gewissenhaftigkeit erzählt Mizler, daß Bach bei der Untersuchung einer neuen Orgel in einer Kirche zu Leipzig, unweit davon er später beigesetzt worden, mit ganz besonderer Schärfe verfahren habe. Der Verfertiger des Werks sei ein Mann gewesen, der in den letzten Jahren seines hohen Alters gestanden habe. Es wird bedeutsam hinzugefügt, „daß der vollkommene Beifall, den Bach über das Werk öffentlich ertheilt, sowohl dem Orgelbauer, als auch „wegen gewisser Umstände" ihm selbst zu nicht geringer Ehre gereicht hätte."

Was Mizler nicht sagt, ist, daß der bezeichnete alte Orgelbauer kein anderer als Johannes Scheibe, der Vater des dänischen Kapellmeisters Adolph Scheibe war, der sich durch seine hämischen Glossen über Bachs Compositionen so schwer an ihm vergangen hatte. Joh. Scheibe hatte die gedachte Orgel in den Jahren 1742 bis 1744 neu gebaut und das Werk war von Neidern und Gegnern vielfach bemängelt worden. Bach und Zacharias Hildebrand, ein bedeutender Orgelbauer und Silbermanns bester Schüler, erhielten den Auftrag, die Orgel zu prüfen. Die Untersuchung dauerte mehrere Tage und soll besonders scharf gewesen sein. Um so ehrenvoller war für den alten Scheibe der Ausgang, über den sich Bach wo er nur konnte, aussprach.*)

*) Hilgenfeld S. 50.

Es ist uns außer der bereits angeführten Abnahme der Orgel zu Halle ein interessantes Gutachten über eine solche Orgelprüfung aus Bachs späterer Zeit aufbewahrt worden, derselben Prüfung, auf welche er sich in seinem Gesuch an den Rath zu Naumburg wegen Uebertragung einer Organistenstelle an seinen Schwiegersohn Altnikol bezogen hat. Es wird nicht ohne Interesse sein, dasselbe kennen zu lernen. Es lautet:

„Da Ew. Hoch Edlen und Hochweisen Rath der Stadt Naumburg Hochgeneigtest gefallen wollen uns Endes Unterschriebenen die Ehre zu erweisen, dero von Grund aus reparirtes und von Herrn Hildebrandten fast gantz neu erbautes Orgelwerk in der Kirche zu St. Wenzeslai zu visitiren, und nach dem darüber diesfalls aufgerichteten und uns überreichten Contract uns Examiniren zu lassen, Als ist solches von uns gewissenhaft und Pflichtmäßig geschehen, und hat sich geäußert, daß alle und jede im Contracte Specificirte und versprochene Stücke, als Claviere, Bälge, Windladen, Canaele, Pedal und Manual, Regierung, nebst dazu gehörigen Stücken, Registern und Stimmen, sowohl offnen und gedeckten, als Rohr=Werken, würklich dar sind, auch überhaupt alles und jedes mit Fleiße verfertiget und die Pfeifen aus versprochener Materia richtig geliefert worden; da denn zugleich nicht unerinnert bleiben kann, daß ein Blasebalg mehr, wie auch eine Stimme unda Maris genannt, so im Contract nicht befindlich eingebracht worden. Jedoch will nöthig sein, daß Hr. Hildebrandt angehalten werde, daß ganze Werk, von Stimmen zu Stimmen, noch mahlen durch zu gehen und eine beßere egalitet, sowohl in der Intonation, als Claviatur, und

Registratur zu beobachten. Habens noch mahlen gewißenhaft und Pflichtmäßig bezeugen, eigenhändig unterschrieben, und mit unsern gewöhnlichen Siegel bekräftigen wollen.

(L. S.) Joh. Sebastian Bach

Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff Compositeur.

(L. S.) Gottfried Silbermann

Königl. Pohl. u. Churf. Sächs. Hoff und Land Orgel Bauer.

Gewiß zwei Namen von prächtigem Klange neben einander.

Wenn das Werk, das er geprüft ein gutes und er davon befriedigt war, machte es Bach Vergnügen, noch eine Zeit lang für sich und zur Bewunderung derer die anwesend waren, zu spielen. „Er zeigte dadurch jedesmal aufs neue, daß er wirklich „der Fürst aller Clavier und Orgelspieler sei" wie ihn der ehemalige Organist Sorge zu Lobenstein in einer Dedication genannt hatte." *)

In jedem Falle war es ein nicht hoch genug zu schätzendes Verdienst, daß ein Mann von den großen Gaben unsres Meisters es war, der das Handwerksmäßige, den Schlendrian über den Haufen warf, der sich in die Kunst des Orgelspiels eingeschlichen hatte, der diese herrliche Kunst vermöge seiner Autorität und seiner überwiegenden Kenntniß der, einem jeden Werke erforderlichen Behandlung in ihre Würde und in ihr Recht wieder einsetzte. Insbesondere war es die Kunst des Registrirens gewesen für welche gewisse Vorschriften bestanden, die schablonenmäßig befolgt wurden. Es gab eine Reihe von Register-Combinationen, welche die Eingeweihten als Kunstgeheimniß betrachteten,

---

*) Forkel S. 23.

das sich von einem Orgelspieler auf den anderen fortpflanzte. Alles dies ward durch sein System, das sich auf die eigentliche kunstgemäße Wirkung stützte, beseitigt. Ein neuer Geist war in das stockende Leben gekommen, das der alte Reinken schon gestorben geglaubt hatte.

Daß dem großen Meister die Anerkennung seiner Zeitgenossen nicht gefehlt hat, ist bereits angeführt. Doch möchten wir ungern unterlassen, hier jenes Urtheils zu erwähnen, welches einer seiner hervorragenden Zeitgenossen, J. M. Geßner, der ihm als College an der Thomas-Schule während seines Rectorats an derselben in den Jahren 1730 bis 1734 nahe gestanden hatte, in so schöner und ehrender Weise über ihn ausgesprochen hat. Geßner sagt nehmlich in einer Anmerkung zum 12. Cap. des ersten Buchs der Inst. orat. seines Quintilian (1738), indem er von der Musik der Alten redet:

„Alles dies, mein lieber Fabius, würdest du für sehr wenig halten, wenn es dir gestattet wäre aus der Unterwelt empor zu steigen und Bach zu hören, dessen ich erwähne, weil er früherhin mein College auf der Thomana zu Leipzig war. Daß du ihn sähest, wie er mit beiden Händen und vollen Fingern, sei es unser Klavier, jene Zusammenfassung vieler Zithern in einem Instrument, sei es das Instrument aller Instrumente beherrscht, dessen unbegrenzte Zahl von Stimmen durch Blasebälge belebt wird, indem er hier mit beiden Händen, dort mit schnellster Benutzung seiner Füße die verschiedensten und doch in einandertönenden Klänge hervorruft. Wenn du ihn sähest wie er, während er hier hervorbringt, was viele deiner Zitherspieler und sechshundert Flötenbläser nicht zu Stande

bringen würden, dort zugleich 30 bis 40 Musiker, den einen mit Winken, den anderen mit dem Taktschlagen des Fußes, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung erhält, diesem mit hoher, jenem mit tieferer Stimme, dem dritten in mittlerer Lage den Ton angiebt, ꝛc. ꝛc. Sonst, mein Fabius, ein besonderer Verehrer des Alterthums, bin ich der Meinung, daß mein einer Bach und wer ihm etwa gleich, viele Orpheus und zwanzig Arions in sich vereinigt."

Solchergestalt war das Klavier- und Orgelspiel des berühmten Mannes. Betrachten wir nun die Art und Weise in der er seine Kunst auf seine Schüler zu verpflanzen bemüht war, so finden wir, wie er vor allem darnach strebte, diese die ihm selbst eigenthümliche Art des Anschlags zu lehren.

„Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monate hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beider Hände mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und sauberen Anschlag üben. Unter einigen Monaten konnte keiner von diesen Uebungen loskommen und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monate lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monaten die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger und noch mehr die 15 zweistimmigen Inventionen. Beide Werke schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabei bloß auf das gegenwärtige Bedürfniß des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Finger-

übung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beiden Händen verbunden."

„Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen größeren Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wußte, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nehmlich er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor, und sagte dann: „So muß es klingen."

„So zweckmäßig und sicher Bachs Lehrart im Spielen war, so war sie auch in der Composition. Den Anfang machte er nicht mit trocknen, zu nichts führenden Contrapunkten, wie es zu seiner Zeit von anderen Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meinung nicht für den Componisten, sondern für den bloßen Theoretiker und Instrumentenmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß und drang dabei sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an die Choräle. Bei diesen Uebungen setzte er selbst anfänglich die Bässe und ließ von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen. Ueberall sah er nicht nur auf die höchste Reinheit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fließenden Gesang aller Stimmen. Was für Muster er selbst in dieser Art geleistet hat, weiß jeder Kenner; seine Mittelstimmen sind so sangbar, daß sie als

Oberstimmen gebraucht werden könnten. Nach solchen Vorzügen mußten auch seine Schüler in diesen Uebungen streben, und ehe sie nicht einen hohen Grad von Vollkommenheit hierin erreicht hatten, hielt er es nicht für rathsam sie eigne Erfindungen versuchen zu lassen. Ihr Gefühl für Reinigkeit, Ordnung und Zusammenhang in den Stimmen, mußte erst an anderen Empfindungen geschärft und gleichsam zu einer Gewohnheit werden, ehe er ihnen zutraute, dieselben Eigenschaften ihren eignen Erfindungen geben zu können."

„Ueberdieß setzte er bei allen seinen Compositions-Schülern die Fähigkeit musikalisch zu denken voraus. Wer diese nicht hatte, erhielt von ihm den aufrichtigen Rath, sich mit der Composition nicht zu beschäftigen. Daher fing er auch, sowohl mit seinen Söhnen als mit anderen Schülern das Compositions-Studium nicht eher an, bis er Versuche von ihnen gesehen hatte, worin er diese Fähigkeit, oder das, was man musikalisches Genie nennt, zu bemerken glaubte. Wenn sodann die erwähnten Vorbereitungen in der Harmonie geendigt waren, nahm er die Lehre von der Fuge vor, und machte mit zweistimmigen den Anfang u. s. w. In allen diesen und anderen Compositionen hielt er seine Schüler strenge an

1) ohne Klavier aus freiem Geiste zu componiren. Diejenigen, welche es anders machten, schalt er Klavier-Ritter,

2) ein stetes Augenmerk sowohl auf den Zusammenhang jeder einzelnen Stimme für und in sich, als auf ihr Verhältniß gegen die mit ihr verbundenen und zugleich fortlaufenden Stimmen zu haben. Keine, auch nicht eine Mittelstimme durfte abbrechen, ehe das, was sie zu sagen hatte, vollständig gesagt war. Jeder Ton mußte seine Beziehung

auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam, oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. Dieser hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder einzelnen Stimme ist es eben, was die Bachsche Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht. Das unordentliche Untereinanderwerfen der Stimmen, so daß ein Ton, welcher in den Alt gehört, nun in den Tenor geworfen wird, und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrer Töne bei einzelnen Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, auf der folgenden Stelle aber wieder verschwinden, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was Seb. Bach mit dem Worte Mantschen bezeichnet haben soll, findet sich weder bei ihm selbst, noch bei irgend einem seiner Schüler. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drei, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und dem anderen so lange zuhören, bis sie selbst wieder etwas zweckmäßiges zu sagen hatte. Kamen aber auf einmal mitten in der besten Unterredung ein paar unberufene und unbescheidene Töne in ihre Mitte gestürzt und wollten ein Wort, vielleicht gar nur eine Sylbe eines Worts ohne Verstand und Beruf mitsprechen, so hielt Bach dies für eine große Unordnung und bedeutete seine Schüler, daß sie nie zu gestatten sei."

„Bei aller Strenge dieser Art gestattete er dennoch auf einer andern Seite seinen Schülern große Freiheiten. Sie durften im Gebrauch der Intervallen, in den Wendungen

20*

der Melodie und Harmonie alles wagen, was sie wollten und konnten, nur mußte nichts vorkommen, was dem musikalischen Wohlklang oder der völlig richtigen, unzweideutigen Darstellung des inneren Sinnes, um deswillen alle Reinigkeit der Harmonie gesucht wird, nachtheilig sein konnte. So wie er selbst hierin alle Möglichkeiten versucht hat, so sah er es auch gerne, wenn seine Schüler es thaten. Auch schränkte er sich überhaupt nicht so, wie seine Vorgänger bloß auf den reinen Satz an sich ein, sondern nahm überall Rücksicht auf die noch übrigen Erfordernisse einer wirklich guten Composition, nehmlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Styls, auf den Rythmus, auf Melodie ꝛc. Wer die Bachsche Lehr=Methode in der Composition nach ihrem Umfange kennen lernen will, findet sie in Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes“ hinlänglich erläutert.“

„Endlich durften seine Schüler, so lange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, außer seinen eignen Compositionen nichts als klassische Stücke studiren und kennen lernen.“

Auf diese Weise hat Bach, neben der großen Zahl von Schülern, welche nur aus Liebe zur Kunst und herbeigezogen durch seinen außerordentlichen Ruf, seinen Unterricht suchten, ohne gerade Musiker zu sein, und außer den schon früher genannten Schülern Johann Martin Schubart, Johann Tobias Krebs, Johann Caspar Vogler und seinen eignen Söhnen noch folgende Schüler gebildet, welche sich in der Kunstgeschichte mehr oder weniger einen Namen erworben haben, zum Theil Musiker von hohem Range gewesen sind.

Der älteste von Bachs Schülern zu Leipzig war Hein

rich Nicolaus Gerber, später Hoforganist des Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen und Vater des berühmten Lexikographen Ernst Ludwig Gerber. Er studirte im Jahre 1724 zu Leipzig und nahm von dort ab zwei Jahre lang bei Bach mit solchem Erfolge Unterricht, daß ihm schon 1728 eine Organisten-Stelle zu Heringen (Schwarzburg-Rudolstadt) übertragen werden konnte.

Oben an unter Bachs sonstigen zahlreichen Schülern stehen natürlich seine beiden Söhne Friedemann und Emanuel, ersterer bei dem Dienstantritt seines Vaters in Leipzig im dreizehnten, der zweite im neunten Lebensjahre. Ihnen trat weiterhin noch Johann Gottfried Bernhard, 1715 geboren, hinzu. Mit Philipp Emanuel gemeinschaftlich unterrichtete der Vater Johann Ludwig Krebs, den Sohn seines früheren Schülers zu Weimar, der in seinem dreizehnten Lebensjahre in die Thomas-Schule zu Leipzig gekommen war, um dort zum Gelehrtenstande vorbereitet zu werden. Bach hat ihm 9 Jahre hindurch, von 1726 bis 1735, unausgesetzt Unterricht ertheilt und ihn zu einem der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit, so wie zu einem ausgezeichneten Tonsetzer ausgebildet. Der Meister hat von ihm bei einer Gelegenheit gesagt: „er habe nur einen Krebs in seinem Bache gefangen" und dadurch zu erkennen gegeben, welchen großen Werth er auf die Ausbildung eines so hervorragenden Schülers legen zu können glaubte.

Wir nennen ferner: Gottfried August Homilius, später Organist an der Frauenkirche zu Dresden, dann Musikdirektor der drei Hauptkirchen und Cantor an der Kreuzschule daselbst.

Johann Friedrich Doles, zuerst Cantor in Freiberg, nach Harrers, des Nachfolger Bachs im Jahre 1755 erfolgtem Tode Musikdirektor der beiden Hauptkirchen und Cantor an der Thomasschule zu Leipzig.

Johann Christof Altnikol, Bachs Schwiegersohn, seit 1748 Organist zu Naumburg.

Fischer, Organist zu Schmalkalden.

Christoph Transchel, zuerst in Leipzig, dann in Dresden, ein überaus beliebter und berühmter Musiklehrer.

Goldberg aus Königsberg, Kammermusikus in Diensten des Grafen Kaiserlingk, derselbe, für den Bach die Arie mit den dreißig Variationen geschrieben hat.

Johann Friedrich Agricola, Klavierspieler und Compositeur in der Kapelle Friedrich des Großen zu Berlin, nach Grauns Tode dessen Nachfolger im Amte als Kapellmeister.

Johann Philipp Kirnberger, der bedeutendste Theoretiker des vorigen Jahrhunderts, der Schriftsteller, welcher berufen war, die Schule Bachs und seine Grundanschauungen über Harmonie-Lehre und Composition der Nachwelt in treuester Gewissenhaftigkeit zu überliefern. Er ward nach Bachs Tode Königl. Preuß. Hofmusikus und Lehrer der Prinzessin Amalia Anna, der Schwester Friedrichs des Großen.

Carl Friedrich Abel, berühmter Künstler auf der Gambe, zuletzt Kammervirtuos der Königin Charlotte von England.

Johann Gottfried Mützel, Organist in Riga.

Johann Schneider, später Organist an der Nikolaikirche in Leipzig, dessen Vorspiele auf der Orgel von so gutem Geschmacke waren, daß man in diesen Stücken, wie

Mizler in seiner musikalischen Bibliothek (3. Band Thl. 3 S. 532) sagt, „außer von Herrn Bachen, dessen Schüler er gewesen, in Leipzig nichts besseres hören konnte.“

Johann Christian Kittel, der als Organist an der Martinikirche zu Langensalza, dann an der Predigerkirche zu Erfurt eine unverdient dürftige Subsistenz gefunden, Bachs letzter Schüler, welcher, wie Kirnberger die Theorie der Bachschen Compositionslehre, so dessen Orgelkunst durch ein vortreffliches Werk „der angehende praktische Organist“ im Druck der Nachwelt veranschaulicht hat.

Außer diesen Schülern hat Ph. E. Bach nach Forkel (S. 44) noch Voigt aus Anspach und einen Organisten Schubert als Schüler seines Vaters bezeichnet, wußte aber von ihnen nur zu sagen, daß sie erst in dessen Haus gekommen seien, nachdem er es schon verlassen hatte.

Zu den Schülern des großen Meisters gehört ferner

Lorenz Christoph Mizler, der erste Biograph Bachs, seiner Zeit Stifter der musikalischen Societät zu Leipzig, welcher während seiner Studienjahre (1732—1735) Bachs Unterricht genossen hat.

Albert Schiffner in einem Aufsatze der Neuen Zeitschrift für Musik (1840 Thl. I.) betitelt: „Bachs geistige Nachkommenschaft“ nennt, — es ist uns unbekannt, auf Grund welcher Quellen — unter Bachs Schülern auch den späteren Herausgeber des „kritischen Musikus“, den dänischen Kapellmeister Scheibe, denselben, der, wie wir weiterhin ersehen werden, eine literarische Unbill an dem großen Tonsetzer verübt hat. Da er 1708 geboren, „erst später, nachdem er in Sondershausen meist schon aus-

gebildet gewesen, noch Sebastians höheren Unterricht gesucht habe“ so würde die Zeit dieses seines Unterrichts jedenfalls nur in die Mitte der Leipziger Periode, etwa von 1732 ab fallen können.

Von weniger gekannten Namen nennt derselbe Schiffner in der a. a. O. von ihm aufgestellten Tafel ferner als Schüler Bachs: J. Gotthilf, Ziegler, Zang, Dorn, Straube, Kreysing, Joh. Trier, Graff, Peter, Schinart (oder Schinnert), Chr. Samuel Barth, J. Mathias Rembt, und endlich Georg Einike, der aber vorher auch als Scheibes Schüler bezeichnet worden ist. In den „Denkmälern verdienstvoller Deutschen“ finden wir ferner (S. 92) einen Johann Peter Kellner (geb. 1705, gest. 1760) als Schüler Bachs genannt, der sonst nirgend unter diesen aufgeführt wird.

Es ist natürlich, daß die Unterweisung so zahlreicher Schüler, denen auch sein jüngerer Sohn Johann Christoph Friedrich (der Bückeburger) angehört hat und von denen Kittel, der letzte derselben, erst 1748 in Bachs Haus kam, die ganze Zeit seiner Leipziger Periode ausgefüllt haben muß. Es ist uns aber der Uebersicht wegen zweckmäßig erschienen, dieselben an dieser Stelle zusammen zu fassen und so der vereinzelten, chronologisch kaum ausführbaren Besprechung derselben nach der Zeit ihres Unterrichts vorzugreifen.

Wie ernst Bach es fortwährend mit diesem Unterricht nahm, geht aus folgender Erzählung hervor, welche wir der Neuen Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1838 II. S. 109 entnehmen. Es heißt dort: daß Kirnberger, als er den Unterricht bei Bach begonnen, sich so angestrengt habe,

daß er ein Fieber bekam und 18 Wochen lang das Zimmer habe hüten müssen. In der fieberfreien Zeit habe er dennoch mit außerordentlichem Fleiß gearbeitet und als Bach dieß bemerkt, habe er sich erboten, zu ihm zu kommen, da ihm das Ausgehen nachtheilig sein könne und das Hin- und Herschicken der Schriften mühsam gewesen sei. Kirnberger habe eines Tages dem Meister zu verstehen gegeben, daß er nicht im Stande sein werde, ihm für seine Bemühungen erkenntlich genug zu sein. Hierauf habe ihm Bach erwidert: „Sprechen Sie, mein lieber Kirnberger, nichts von Erkenntlichkeit. Ich freue mich, daß Sie die Musik aus dem Grunde studiren wollen und es wird nur von Ihnen abhängen, so viel mir davon bekannt geworden, sich ebenfalls zu eigen zu machen. Ich verlange nichts von Ihnen, als die Versicherung, daß Sie dies Wenige zu seiner Zeit auf andere gute Subjecte fortpflanzen wollen, die sich nicht mit dem gewöhnlichen Lirum larum begnügen mögen."

Es ist zu bedauern, daß die N. Z. f. M. die Quelle, welcher diese, jedenfalls für die Kenntniß des Charakters Bachs interessante Geschichte entnommen ist, nicht mittheilt.

Von seiner Gewissenhaftigkeit giebt ferner Zeugniß, daß sein Schüler Gerber von ihm erzählt hat, wie er während der Dauer seines Unterrichts sich die Mühe nicht habe verdrießen lassen, ihm die sämmtlichen Fugen und Präludien des wohltemporirten Klaviers mindestens dreimal vorzuspielen, um ihm zu zeigen, wie dieselben aufgefaßt und wiedergegeben werden müßten.

Wie hoch die Schüler den Meister selbst in seiner Autorität geachtet haben, das ergiebt sich deutlich aus dem Ge-

such vom 25. August 1733, in welchem Johann Ludwig Krebs sich (gleichzeitig mit seinem Vater Johann Tobias und mit C. Ph. Emanuel Bach) um eine Organistenstelle zu Naumburg beworben hatte. Er sagt dort, daß er von Jugend an, theils unter treuer Anweisung seines lieben Vaters in Buttstädt, theils „unter der hochzuschätzenden Anführung des weltberühmten Herrn Bachs in Leipzig sieben Jahre und drüber" sich dieser Wissenschaft (der Orgelkunst) ergeben habe.

In jedem Falle suchte der große Meister seine Zeit und Sorgfalt nur denen zu Theil werden zu lassen, welche durch ihre Gaben dazu geeignet waren. Diejenigen, bei welchen dies nicht der Fall war, wies er zurück. So nur war es möglich, die wirklichen Talente zu bilden, ihnen jene aufopfernde Aufmerksamkeit zu widmen, durch welche sie zu großen Meistern in der unerreichten Kunst ihres Lehrers erhoben werden konnten.

Inzwischen arbeitete Bach neben den Geschäften, welche ihm der Unterricht so vieler Schüler, das Cantorat an der Thomas-Schule und die Leitung der Musik in den Kirchen Leipzigs ließ, mit unverändertem und unermüdetem Fleiße an seinen großen Tonwerken fort, welche die Bestimmung hatten, die Kirchenmusik zu reguliren, d. h. sie mit der gottesdienstlichen Feier der betreffenden Sonn- oder Festtage in geordneter Folge und Vollständigkeit in Uebereinstimmung zu setzen. Bis zum Jahre 1729 hatte er jene großen Arbeiten vollendet, welche durch die Kühnheit ihrer Conception und die wunderbare Meisterschaft in der Ausarbeitung, vor Allem dazu berufen waren, den Namen ihres Meisters zu verewigen. Wir meinen die

Passions-Musiken, deren größeste dem Jahre 1728/29 angehört, und welche bis jetzt als ein noch unerreichtes Kunstwerk dasteht.

C.

Die Passions-Musiken.

Bach hat, wie Mizler und Forkel übereinstimmend melden, fünf sogenannter Passions-Musiken geschrieben.

Diese standen muthmaßlich mit jenen fünf vollständigen Jahrgängen von Kirchen-Musiken in Zusammenhang, deren Mizler in seinem Verzeichniß der hinterlassenen Werke des großen Tonmeisters Erwähnung thut.

Von jenen fünf Passions-Musiken sind nur zwei auf uns gekommen, nehmlich:

1. Die Johannes-Passion.
2. Die Passion nach dem Evangelio St. Matthäi.

Ein drittes Passions-Oratorium nach dem Evangelio St. Lucae, von welchem ein Exemplar von Bachs eigner Hand geschrieben in München und eine Abschrift zu Berlin, diese mit der Bezeichnung „di J. S. Bach in Leipzig“, vorhanden sind, unterliegt hinsichtlich seiner Echtheit den begründetsten Zweifeln.

Allerdings würde es schwer zu erklären sein, aus welchem Grunde Bach sich die Mühe genommen haben sollte, ein so schwaches Werk, wie das in Rede stehende, mit eigner Hand, und zwar, dem Anschein nach zu urtheilen, in der

Zeit seiner höchsten Vollkommenheit, abzuschreiben, wenn es sich nicht etwa darum gehandelt hätte, ein Product seiner ersten Thätigkeit als Tonsetzer, vielleicht unter Beseitigung der hervortretendsten Auswüchse zurückzulassen; denn für ein fremdes Werk von der Unbedeutendheit des vorliegenden würde die daran verwendete Zeit, Mühe und Arbeit noch mehr verloren erscheinen.

Dennoch wird es dem aufmerksamen Beurtheiler schwer werden, sich zu einer Anerkennung der Autorschaft Bachs, selbst unter der Voraussetzung der Entstehung des Werks in der Zeit seiner allerfrühsten Jugend, zu entschließen. Denn die partite diverse aus Arnstadt und die Raths-wahl-Cantate zu Mühlhausen lassen den Anfänger Bach schon in einem ganz anderen Lichte sehen. Melodie, Stimmführung, contrapunktische Behandlung und Declamation sind in der vorliegenden Passions-Musik dem Geiste Bachs völlig fremd. Die Behandlung der zahlreichen Choräle in ihrer einfachen Harmonienfolge weicht von allem, was wir in dieser Weise von Bach kennen, durchaus ab. Kaum das vierstimmig fugirte „Kreuzige" würde an ihn erinnern können. Daß, rein äußerlich genommen, der Evangelientext, wie bei den beiden oben genannten Passionen mit Arien, vierstimmigen Chören und Chorälen vielfach durchflochten, die Instrumentation mit 2 Oboen und dem Streich-Quartett sehr einfach gesetzt, die Eintheilung in zwei Abtheilungen dieselbe, wie in den bekannten Passions-Musiken ist, kann bei der vorliegenden Frage nicht wohl in Betracht kommen.

Diese Zweifel werden nicht unwesentlich dadurch verstärkt, daß in dem sonst auch mehrfach genannten Kataloge

der ungedruckten Werke von Breitkopf und Härtel zu Leipzig vom Jahre 1761. S. 25, unter dem Titel:

Kleine Passions-Cantaten

folgendes bemerkt ist:

„Passion uns're Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Lucas" a 2 traversi, 2 Oboi, Trombe, Bassono, 2 Violini, Viola, 5 Voci e Organo, von Joh. Seb. Bach.

Es liegt auf der Hand, daß diese 5stimmige Passion, deren Verbleib für den Augenblick nicht zu ermitteln war, eine andere als jene sein mußte, und es fragt sich nur, ob sie die ächte Passion Bachs nach Lucas gewesen sei, oder ob er etwa deren zwei geschrieben habe?

Selbst aber angenommen, daß eine dieser Musiken den von Bach geschaffnen fünf Passionen hinzuzurechnen wäre, würden uns immer noch deren zwei fehlen. Denn daß die im dritten Theil der ersten Auflage der Picanderschen Gedichte S. 49—67 abgedruckte Passion nach dem Evangelio St. Marci, mit dem Zusatz: „Am Charfreitag 1731. Der erste Theil vor, der zweite nach der Predigt" und mit dem Anfangschor: „Geh, Jesu, geh zu deiner Pein", wie die Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung (Jahrg. 1836. S. 531. 532.) annimmt, von Bach componirt worden sei, dafür ist bisher nirgends ein Anhaltspunkt zu finden gewesen.

Von den beiden obigen Passionen Bachs ist wohl

I.

die Passion nach dem Evangelio
St. Johannis

die ältere. Doch ist die Zeit, in der dies Werk entstanden,

nicht nachweisbar. Nur das weiß man, daß Bach diese Arbeit einer wiederholten Durchsicht unterworfen und eine Ueberarbeitung derselben noch nach Vollendung der 1729 aufgeführten Matthäus-Passion vorgenommen hat.

Die Dichtung scheint im Wesentlichen von ihm selbst herzurühren, mindestens nach seinen speciellen Angaben gefertigt zu sein. Sie lehnt sich an den Text zu den Passions-Musiken an, welchen Brocke zu Hamburg geschrieben hatte, der von Händel, Telemann, Kaiser und Mattheson componirt, Bach nicht fremd war, denn die Partitur von Händels Composition hatte er selbst abgeschrieben. Dieser Text gab aber das Evangelium nicht natürlich, sondern in zum Theil sehr schlechte Verse übertragen wieder*).

Der epische Ton des Evangeliums St. Johannis und das mystische in der Auffassung des Christenthums durch diesen Apostel, deren Elemente auch in dem Texte der Bachschen Composition sichtbar hervortreten, mögen Veranlassung gewesen sein, daß Bach in der Zusammenstellung der Worte einer mehr dogmatisch-philosophischen Richtung gefolgt ist, als dies späterhin bei der, mehr in das unmittelbare Leben übertretenden, dabei sich in einer lyrischen Grundstimmung bewegenden Matthäus-Passion der Fall war.

Im Ganzen ist die Dichtung zu der Johannes-Passion sehr einfach gehalten.

Die Capitel 18 und 19 des Evangelisten, mit der Gefangennehmung Jesu beginnend, bilden die Grundlage.

---

*) S. Vorwort zur Ausgabe der Johannes-Passion durch die Bach-Gesellschaft, desgl. von Winterfeld, „der evangelische Kirchen-Gesang“, Th. III.

zahlreiche Choräle, 2 Chöre (der Anfangs- und der Schluß-Chor) und 8 Gesänge für einzelne Stimmen mit vielfachen, zum Theil sehr abstract gehaltenen Betrachtungen über das Leiden des Herrn sind den biblischen Worten eingefügt. Zu der Geschichte der Verläugnung Petri hat der Verfasser aus anderen Evangelien das in St. Johannis fehlende: „Und ging hinaus und weinte bitterlich“ ergänzt. Ebenso hat er gegen den Schluß aus dem 27. Capitel St. Matthäi die Worte: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke von einander. Und die Erde erbebte, und die Felsen zerrissen; und die Gräber thaten sich auf, und standen auf viele Leiber der Heiligen“, vervollständigend mit aufgenommen.

Die ideale christliche Gemeinde, welche in der Matthäus-Passion einen so hervorragenden Antheil an der Handlung nimmt, finden wir als solche nicht charakterisirt. Das große Drama, das uns das Ende des Herrn und Heilands schildert, tritt im Wesentlichen in der einfachen Gestalt vor uns hin, die der Evangelist ihm gegeben. Es ist eben das Evangelium, das die Kirchenmusik uns verkünden soll.

Aber der große Tonmeister, welcher seine kirchlichen Werke aus dem Standpunkt eines gläubigen fromm-christlichen Herzens geschrieben hat, mochte wohl bedenken, daß auf der einen Seite die langgedehnten Recitativen des Evangeliums auf die zuhörende Kirchengemeinde abspannend wirken, dagegen wiederum die dazwischen tretenden Chöre und Arien, mit dem Glanz der Instrumental-Wirkung und der Declamation der Sänger der Kirchenmusik

leicht den Charakter des Concertartigen geben könne. Beides lag nicht in seiner Absicht. Um die Abspannung zu vermeiden, waren die gebundnen Musikstücke zwischen den Recitativen nothwendig. Um aber mit diesen dem Werke seinen kirchlichen Charakter zu bewahren und die ganze, dem liturgischen Theile des Gottesdienstes jener Zeit angehörige Musik der anwesenden Kirchengemeinde näher zu rücken, dazu waren die Choräle bestimmt. Die zuhörende Kirchengemeinde sollte Gelegenheit erhalten, in den Gesang mit einzustimmen. Leider fehlen die Nachrichten darüber, in wie weit dieser Absicht des Tonmeisters entsprochen worden sein mag. Wenn wir in Rochlitz Werk „Für Freunde der Tonkunst" (Band 4. Seite 448) lesen, daß Bachs Art, die Passionen zu behandeln, bei der Gemeinde lebendigen Antheil gefunden, so daß die Aufführung solch eines Oratoriums jedesmal wahrhaft zu einem erbaulichen, christlich künstlerischen Feste für die Stadt geworden sei, so darf man wohl als sicher annehmen, daß er seinen Zweck, insbesondere auch durch das mitwirkende Mittel des Choralgesanges erreicht habe.

Diese Art der halbdramatischen Behandlung eines geistlichen Stoffs war übrigens keine Erfindung Bachs. Abgesehen davon, daß dergleichen Aufführungen in den Kirchen Italiens, selbst schon vor den ersten Anfängen der Oper bekannt waren und sogar im Costüm dargestellt wurden, (wir erinnern beispielshalber nur an die Aufführung des geistlichen Dramas „l'anima e corpo" des Emilio del Cavaliero, im Jahre 1600 in der Kirche della Valicella zu Rom) ebenso abgesehen von den Passionszügen

und Passionsspielen, die in manchen Gegenden Deutschlands seit uralter Zeit eingeführt waren, an einzelnen Orten noch jetzt gebräuchlich sind und in ihrer althergebrachten Weise die Tendenz erkennen lassen, das Leiden des Herrn in der Osterzeit zu dramatisch lebendiger Anschauung zu bringen, waren schon von Bach vielfache Versuche gemacht worden, die Passion in dieser halbdramatischen Weise durch den Gesang zu veranschaulichen. Dabei hatte man die handelnden Personen, die Chöre und die ideale Gemeinde in ganz ähnlicher Weise behandelt, wie wir es bei Bach finden, und selbst die Anwendung des Chorals hatte ihre Stelle in gleicher Art wie bei ihm gefunden. Die Passions-Musiken bildeten, wie die Kirchen-Cantaten, einen Theil der Liturgie des lutherischen Gottesdienstes. Am Charfreitag wurde selbst in der kleinsten Kirche die Leidens-Geschichte Christi musikalisch-dramatisch oder oratorisch, je nach den vorhandenen Kräften, aufgeführt. *)

In Leipzig wechselte deren Aufführung, wie sich aus dem diesem Abschnitt angehängten Protokoll vom 3. April 1724 ergiebt, zur Zeit Bachs zwischen der St. Thomas- und St. Nicolai-Kirche, was früher nicht der Fall gewesen zu sein scheint.

Auch wurden, wie wir dort ersehen, diese Aufführungen durch gedruckte Anzeigen dem Publikum bekannt gemacht.

Bach hatte die allgemeine Form dieser großen Kunst-

*) S. Vorwort zur Ausgabe der Matthäus-Passion durch die Bach-Gesellschaft, Seite XVI u. XVII, desgleichen Hilgenfeld, Bachs Leben und Werke, Seite 115, Leipzig, musikalische allgemeine Zeitung, Band 33, Seite 265, Aufsatz von Rochlitz; endlich, von Winterfeld, „der evangelische Kirchengesang“, Th. III, Seite 133 u. a.

werke im Wesentlichen fertig vorgefunden. Ihm war es vorbehalten geblieben, sie zu veredeln, zur höchsten Vollkommenheit auszubilden.

Indem wir uns den Einzelnheiten zuwenden, lassen wir der bessern Uebersicht wegen zunächst den Text in seiner ganzen Ausdehnung folgen.

Die Passions-Musik nach dem Evangelio St. Johannis*).

1. Theil.

Nr. 1. Chor. (g moll 4/4.)

Herr, Unser Herrscher, dessen Ruhm
In allen Landen herrlich ist,
Zeig uns durch deine Passion,
Daß du, der wahre Gottessohn,
Zu aller Zeit,
Auch in der größten Niedrigkeit
Verherrlicht worden bist.

Nr. 2. Evangelist (Cap. 18 Vers 1 bis 7.) (g moll 4/4.)

Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein Garten, darein ging Jesus und seine Jünger. Judas aber, der ihn verrieth, wußte den Ort auch, denn Jesus versammelte sich oft daselbst mit seinen Jüngern. Da nun Judas zu sich hatte genommen die Schaar, und der Hohen Priester und Pharisäer Diener, kommt er dahin mit Fackeln, Lampen und mit Waffen. Als nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus, und sprach zu ihnen:

Jesus. Wen suchet ihr?

Sie antworteten:

Chor der Juden. Jesum von Nazareth!

Jesus spricht zu ihnen:

Jesus. Ich bins!

---

*) Die mit * versehenen Nummern pflegen bei den jetzigen Aufführungen fortgelassen zu werden.

Judas aber, der ihn verrieth, stund auch bei ihnen. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bins! wichen sie zurücke und fielen zu Boden.

Da fragete er sie abermal:

Jesus. Wen suchet ihr?

Sie aber sprachen:

Chor der Juden. Jesum von Nazareth!

Jesus antwortete:

Jesus. Ich habs euch gesagt, daß ichs sei, suchet ihr denn mich, so laßet diese gehen.

Nr. 3. Choral. (gmoll 4/4.)

O große Lieb', o Lieb' ohn' alle Maaße,
Die dich gebracht auf diese Marterstraße!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du mußt leiden!

Nr. 4. Evangelist (Vers 9 bis 11.) (gmoll 4/4.)

Auf daß das Wort erfüllet wurde, welches er sagte: Ich habe der Keine verloren, die du mir gegeben hast.

Da hatte Simon Petrus ein Schwerdt, und zog es aus, und schlug nach des Hohenpriesters Knecht, und hieb ihm sein recht Ohr ab, und der Knecht hieß Malchus.

Da sprach Jesus zu Petro:

Jesus. Stecke dein Schwerdt in die Scheide; Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?

Nr. 5. Choral. (dmoll 4/4.)

Dein Will' gescheh', Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich;
Gieb uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsam sein in Lieb und Leid,
Wehr' und steur' allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen thut.

Nr. 6. Evangelist (V. 12, 13, 14.) (fdur 4/4.)

Die Schaar aber und der Oberhauptmann, und die Diener der Juden nahmen Jesum und bunden ihn, und führeten ihn aufs erste zu Hannas, der war Caiphas Schwäher, welcher des Jahres Hoherpriester war. Es war aber Caiphas, der den Juden rieth: es wäre gut, daß ein Mensch würde umbracht für das Volk.

Nr. 7. Arie.* (Alt. dmoll 3/4.)

Von den Stricken meiner Sünden
Mich zu entbinden,
Wird mein Heil gebunden;
Mich von allen Lasterbeulen
Völlig zu heilen,
Läßt er sich verwunden.

Nr. 8. Evangelist (Vers 15.) (dmoll 4/4.)

Simon Petrus aber folgete Jesu nach und ein anderer Jünger.

Nr. 9. Arie, Sopran. (bdur 3/8.)

Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten,
Und lasse dich nicht, mein Leben, mein Licht.
Befördre den Lauf und höre nicht auf,
Selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten.

Nr. 10. Evangelist (V. 15 bis 23.) (gmoll 4/4.)

Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt, und ging mit Jesu hinein in des Hohenpriesters Pallast.

Petrus aber stund draußen vor der Thür. Da ging der andere Jünger, der dem Hohenpriester bekannt war, hinaus, und redete mit der Thürhüterin und führete Petrum hinein.

Da sprach die Magd, die Thürhüterin, zu Petro:

Magd. Bist du nicht dieses Menschen Jünger einer?

Er sprach:

Petrus. Ich bins nicht.

Es stunden aber die Knechte und Diener und hatten ein Kohlfeu'r gemacht, (denn es war kalt) und wärmeten sich. Petrus aber stund bei ihnen, und wärmete sich. Aber der Hohepriester fragte Jesum um seine Jünger und um seine Lehre.

Jesus antwortete ihm:

Jesus. Ich habe frei, öffentlich geredet vor der Welt. Ich habe allezeit gelehret in der Schule und in dem Tempel, da alle Juden zusammenkommen, und habe nichts im Verborgenen geredet. Was

fragest du mich darum? Frage die darum, die gehöret haben, was ich zu ihnen geredet habe; Siehe dieselbigen wissen, was ich gesaget habe!

Als er aber solches redete, gab der Diener einer, die dabei stunden, Jesu einen Backenstreich, und sprach:

Diener. Solltest du dem Hohen Priester also antworten?

Jesus aber antwortete:

Jesus. Habe ich übel geredt, so beweise es, daß es böse sei, habe ich aber recht geredt, was schlägst du mich?

Nr. 11. Choral. (adur 4/4.)

Wer hat dich so geschlagen
Mein Heil und dich mit Plagen
So übel zugericht't?
Du bist ja nicht ein Sünder,
Wie wir und unsre Kinder,
Von Missethaten weißt du nicht.

Nr. 12. Evangelist (V. 24 bis 27.) (hmoll 4/4.)

Und Hannas sandte ihn gebunden zu dem Hohenpriester Caiphas. Simon Petrus stund und wärmete sich, da sprachen sie zu ihm:

Chor der Juden. Bist du nicht seiner Jünger einer?

Er läugnete aber und sprach:

Petrus. Ich bins nicht!

Spricht des Hohenpriesters Knecht einer, ein Gefreundeter des, dem Petrus das Ohr abgehauen hatte:

Diener. Sahe ich dich nicht im Garten bei ihm?

Da verläugnete Petrus abermahl, und alsobald krähete der Hahn.

Evangel. Mathai (Cap. 26. Vers 75.)

Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, und ging hinaus und weinete bitterlich.

Nr. 13. Arie, Tenor. (fismoll 3/4.)

Ach, mein Sinn,
Wo willt du endlich hin?
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib' ich hier,

Oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rath,
Und im Herzen stehn die Schmerzen
Meiner Missethat,
Weil der Knecht den Herrn verläugnet hat.

Nr. 14. Choral. (fis moll 4/4.)

Petrus der nicht denkt zurück,
Seinen Gott verneinet,
Der doch auf den ersten Blick
Bitterlich weinet:
Jesu, blicke mich auch an,
Wenn ich nicht will büßen;
Wenn ich böses hab' gethan,
Rühre mein Gewissen.

Zweiter Theil.

Nr. 15. Choral. (e moll 4/4.)

Christus der uns selig macht,
Kein Bös's hat begangen,
Der ward für uns in der Nacht
Als ein Dieb gefangen,
Geführt vor gottlose Leut'
Und fälschlich verklaget,
Verlacht, verhöhnt und verspeit,
Wie denn die Schrift saget.

Nr. 16. Evangelist (V. 28 bis 36.) (a moll 4/4.)

Da führeten sie Jesum von Caiphas vor das Richthaus; und es war frühe. Und sie gingen nicht in das Richthaus, auf daß sie nicht unrein würden, sondern Ostern essen möchten. Da ging Pilatus zu ihnen hinaus und sprach:

Pilatus. Was bringet ihr für Klage wider diesen Menschen?

Sie antworteten und sprachen zu ihm:

Chor der Juden. (d moll 4/4.) Wäre dieser nicht ein Uebelthäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet.

Da sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus. So nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!

Da sprachen die Juden zu ihm:

Chor der Juden. (amoll 4/4.) Wir dürfen Niemand tödten.

Auf daß erfüllet würde das Wort Jesu, welches er sagte, da er deutete, welches Todes er sterben würde. Da ging Pilatus wieder hinein in das Richthaus, und rief Jesu und sprach zu ihm:

Pilatus. Bist du der Juden König?

Jesus antwortete:

Jesus. Redest du das von dir selbst, oder habens dir andre von mir gesagt?

Pilatus antwortete:

Pilatus. Bin ich ein Jude? Dein Volk und die Hohenpriester haben dich mir überantwortet; was hast du gethan?

Jesus antwortete:

Jesus. Mein Reich ist nicht von dieser Welt; wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darob kämpfen, daß ich den Juden nicht überantwortet würde! Aber nun ist mein Reich nicht von dannen.

Nr. 18. Choral. (amoll 4/4.)

Ach großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich g'nugsam diese Treu ausbreiten?
Kein's Menschenherze mag indeß ausdenken,
Was dir zu schenken.
Ich kanns mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Womit doch dein Erbarmen zu vergleichen.
Wie kann ich dir denn deine Liebesthaten
Im Werk erstatten?

Nr. 19. Evangelist (V. 37 bis 40.) Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus. So bist du dennoch ein König?

Jesus antwortete:

Jesus. Du sagst's, ich bin ein König. Ich bin dazu geboren und in die Welt kommen, daß ich die Wahrheit zeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der höret meine Stimme.

Spricht Pilatus zu ihm:

Pilatus. Was ist Wahrheit?

Und da er das gesaget, ging er wieder hinaus zu den Juden und spricht zu ihnen:

Pilatus. Ich finde keine Schuld an ihm. Ihr habt aber eine Gewohnheit, daß ich euch einen losgebe; wollt ihr nun, daß ich euch der Juden König losgebe?

Da schrien sie wieder allesammt und sprachen:

Chor der Juden. (d moll 4/4.) Nicht diesen, sondern Barrabam.

(Cap. 19. Vers 1.) (g moll 4/4.) Barrabas aber war ein Mörder.

Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn.

Nr. 19. Arioso, Baß. (es dur 4/4.)

Betrachte, meine Seel', mit ängstlichem Vergnügen,
Mit bittren Lasten, hart beklemmt von Herzen,
Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen,
Wie dir auf Dornen, so ihn stechen,
Himmelsschlüsselblume blüht, du kannst
Viel süße Frucht, von seiner Wermuth brechen,
Drum sieh ohn Unterlaß auf ihn.

Nr. 20. Arie. Tenor.* (es dur 12/8.)

Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken
In allen Stücken
Dem Himmel gleiche geht,
Daran, nachdem die Wasserwogen
Von unsrer Sündfluth sich verzogen,
Der allerschönste Regenbogen
Als Gottes Gnadenzeichen steht.

Nr. 21. Evangelist (Vers 2 bis 12.) (g moll 4/4.) Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an und sprachen:

Chor der Juden. (b dur 6/4.) Sei gegrüßet, lieber Judenkönig.

(Vers 4 bis 6.) Und gaben ihm Backenstreiche.

Da ging Pilatus wieder heraus und sprach zu ihnen:

Pilatus. Sehet, ich führe ihn heraus zu Euch, daß ihr erkennet, daß ich keine Schuld an ihm finde.

Also ging Jesus heraus und trug eine Dornenkrone und Purpurkleid. Und er sprach zu ihnen:

Pilatus. Sehet, welch ein Mensch!

Da ihn die Hohenpriester und Diener sahen, schrien sie und sprachen:

Chor der Juden. (gmoll 4/4.) Kreuzige, Kreuzige!

(Vers 7.) Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn; denn ich finde keine Schuld an ihm.

Die Juden antworteten ihm:

Chor der Juden. (fdur 4/4.) Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.

(Vers 8 bis 12.) Da Pilatus das Wort hörete, fürchtet' er sich noch mehr und ging wieder hinein in das Richthaus und spricht zu Jesu:

Pilatus. Von wannen bist du?

Aber Jesus gab ihm keine Antwort.

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus. Redest du nicht mit mir? Weißest du nicht, daß ich Macht habe, dich zu kreuzigen, und Macht, dich loszugeben?

Jesus antwortete:

Jesus. Du hättest keine Macht über mich, wenn sie dir nicht wäre von oben herab gegeben; darum, der mich dir überantwortet hat, der hat größere Sünde.

Von dem an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe.

Nr. 22. Choral. (edur 4/4.)

Durch dein Gefängniß, Gottes Sohn,
Ist uns die Freiheit kommen,
Dein Kerker ist der Gnadenthron,
Die Freistatt aller Frommen.
Denn gingst du nicht die Knechtschaft ein,
Müßt unsre Knechtschaft ewig sein.

Nr. 23. Evangelist (V. 12 bis 17.)	Die Juden aber schrieen und sprachen:
Chor der Juden. (cismoll 4/4).	Läßest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht. Denn wer sich zum Könige machet, der ist wider den Kaiser.
	Da Pilatus das Wort hörete, führete er Jesum heraus und setzte sich auf den Richtstuhl, an der Stätte, die da heißet: Hochpflaster, auf Ebräisch aber Gabbatha. Es war aber der Rüsttag in Ostern, um die sechste Stunde, und er spricht zu den Juden:
Pilatus.	Sehet, das ist euer König.
	Sie schrieen:
Chor der Juden. (fismoll 4/4).	Weg, weg mit dem, Kreuzige ihn!
	Spricht Pilatus zu ihnen:
Pilatus.	Soll ich euern König kreuzigen?
	Die Hohenpriester antworteten:
Chor der Juden. (hmoll 4/4).	Wir haben keinen König, denn den Kaiser.
	Da überantwortete er ihn, daß er gekreuziget würde.
	Sie nahmen aber Jesum und führeten ihn hin. Und er trug ein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heißet: Schädelstätte, welche heißet auf Ebräisch: Golgatha!
Nr. 24. Arie mit Chor. Baß *. (gmoll 3/8).	Eilt ihr angefochtnen Seelen. Geht aus euren Marterhöhlen!
Chor.	Wohin? Nach Golgatha!
	Nehmet an des Glaubens Flügel — flieht!
Chor.	Wohin? Zum Kreuzeshügel, Eure Wohlfahrt blüht allda.
Nr. 25. Evangelist (V. 18 bis 22.)	Allda kreuzigten sie ihn und mit ihm zween andere zu beiden Seiten, Jesum aber mitten inne. Pilatus aber schrieb eine Ueberschrift,

und setzte sie auf das Kreuz, und war geschrieben: Jesus von Nazareth, der Juden König! Diese Ueberschrift lasen viel Juden, denn die Stätte war nahe bei der Stadt, da Jesus gekreuziget ist. Und es war geschrieben auf Ebräische, Griechische und Lateinische Sprache.

Da sprachen die Hohenpriester der Juden zu Pilato:

Chor der Juden. (bdur $^4/_4$). Schreibe nicht der Juden König, sondern daß er gesaget habe: Ich bin der Juden König!

Pilatus antwortet:

Pilatus. Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben.

Nr. 26. Choral. (esdur $^4/_4$).

In meines Herzens Grunde
Dein Nam und Kreuz allein
Funkelt allzeit und Stunde,
Drauf kann ich fröhlich sein!
Erschein mir in dem Bilde
Zu Trost in meiner Noth,
Wie du, Herr Christ, so milde
Dich hast geblut't zu Tod.

Nr. 27. Evangelist (V. 23 bis 27.) Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten, nahmen seine Kleider und machten vier Theile, einem jeglichen Kriegsknechte sein Theil, dazu auch den Rock. Der Rock aber war ungenähet, von oben an gewürket durch und durch, da sprachen sie untereinander:

Chor (cdur $^3/_4$) Lasset uns den nicht zertheilen, sondern darum loosen, weß er sein soll.

Auf daß erfüllet würde die Schrift, die da saget: Sie haben meine Kleider unter sich getheilet und haben über meinen Rock das Loos geworfen. Solches thaten die Kriegsknechte. Es stund aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter, und seiner Mutter Schwester Maria, Cleophas Weib und Maria Magdalena. Da nun Jesus seine Mutter sahe und den Jünger

dabei stehen, den er lieb hatte, spricht er zu seiner Mutter:

Jesus. Weib! siehe, das ist dein Sohn!

Danach spricht er zu dem Jünger:

Jesus. Siehe, das ist deine Mutter!

Nr. 28. Choral*. (adur 4/4).

Er nahm alles wohl in Acht
In der letzten Stunde.
Seiner Mutter noch bedacht,
Setzt ihr ein'n Vormunde.
O Mensch, mache Richtigkeit,
Gott und Menschen liebe,
Stirb darauf ohn alles Leid,
Und dich nicht betrübe!

Nr. 29. Evangelist (V. 28 bis 30.)

Und von Stund an nahm sie der Jünger zu sich.

Danach, als Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, daß die Schrift erfüllet würde, spricht er:

Jesus. Mich dürstet.

Da stand ein Gefäße voll Essigs. Sie fülleten aber einen Schwamm mit Essig und legten ihn um einen Isopen, und hielten es ihm dar zum Munde. Da nun Jesus den Essig genommen hatte, sprach er:

Jesus. Es ist vollbracht!

Nr. 30. Arie, Alt. (hmoll 4/4).

Es ist vollbracht!
O Trost für die gekränkten Seelen.
Die Trauernacht
Läßt mich die letzte Stunde zählen.

(ddur 3/4).

Der Held aus Juda siegt mit Macht,
Und schließt den Kampf.

(hmoll 4/4).

Es ist vollbracht!

Nr. 31 Evangelist (Vers 30.)

Und neigte das Haupt und verschied.

Nr. 32. Arie und Choral. Baß (ddur 12/8).

Mein theurer Heiland, laß dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen,
Und selbst gesagt: Es ist vollbracht!
Bin ich vom Sterben frei gemacht?

Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung da?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen,
Doch neigest du das Haupt
Und sprichst stillschweigend: Ja!

Choral.

Jesu, der du warest todt,
Lebest nun ohn' Ende,
In der letzten Todesnoth
Nirgend mich hinwende,
Als zu dir, der mich versühnt.
O mein trauter Herre!
Gieb mir nur, was du verdient,
Mehr ich nicht begehre!

Nr. 33. Evangelium St. Matthäi. (Cap. 27 Vers 51 u. 52.) (emoll 4/4).

Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus, und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber thäten sich auf, und stunden auf viele Leiber der Heiligen!

Nr. 34. Arioso. (gdur 4/4).

Mein Herz, in dem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten,
Was willt du deines Ortes thun?

Nr. 35. Arie. Sopran. (fmoll 3/8).

Zerfließe, mein Herze, in Fluthen der Zähren,
Dem Höchsten zu Ehren.
Erzähle der Welt und dem Himmel die Noth,
Dein Jesus ist todt.

Nr. 36. Evangelium St. Johannis (Cap. 19 Vers 31 bis 37.) (bdur 4/4).

Die Juden aber, dieweil es der Rüsttag war, daß nicht die Leichname am Kreuze blieben den Sabbath über (denn desselbigen Sabbathstags war sehr groß) baten sie Pilatum, daß ihre Beine gebrochen und sie abgenommen würden; da kamen die Kriegsknechte, und brachen dem ersten die Beine und dem anderen, der mit ihm gekreuziget war.

Als sie aber zu Jesu kamen, da sie sahen, daß er schon gestorben war, brachen sie ihm die Beine nicht; sondern der Kriegsknechte einer eröffnete seine Seite mit einem Speer, und alsobald ging Blut und Wasser heraus.

Und der das gesehen hat, der hat es bezeuget, und sein Zeugniß ist wahr, und derselbige weiß, daß er die Wahrheit saget, auf daß ihr glaubet. Denn solches ist geschehen, auf daß die Schrift erfüllet werde: Ihr sollet ihm kein Bein zerbrechen.

Und abermal spricht eine andere Schrift: Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben.

Nr. 37. Choral*. (fmoll 4/4).

O hilf, Christe, Gottes Sohn,
Durch dein bittres Leiden,
Daß wir, dir stets unterthan
All' Untugend meiden;
Deinen Tod und sein Ursach
Fruchtbarlich bedenken,
Dafür, wiewohl arm und schwach,
Dir Dankopfer schenken.

Nr. 38. Evangelist (V. 38 bis 40.)

Danach bat Pilatum Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war, (doch heimlich aus Furcht vor den Juden) daß er möchte abnehmen den Leichnam Jesu, und Pilatus erlaubete es.

Derowegen kam er und nahm den Leichnam Jesu herab.

Es kam aber auch Nicodemus, der vormals in der Nacht zu Jesu kommen war, und brachte Myrrhen und Aloe untereinander, bei hundert Pfunden; da nahmen sie den Leichnam Jesu, und bunden ihn in leinen Tücher mit Specereien, wie die Juden pflegen zu begraben.

Es war aber an der Stätte, da er gekreuziget ward, ein Garten, und im Garten ein

neu Grab, in welches Niemand je gelegen war. Daselbst hin legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, die weil das Grab nahe war.

Nr. 39. Chor. (cmoll 3/4).

Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine,
Die ich nun weiter nicht beweine,
Ruht wohl, ruht wohl, u. bringt auch mich zur Ruh.
Das Grab, so euch bestimmt ist,
Und ferner keine Noth umschließt,
Macht mir den Himmel auf,
Und schließt die Hölle zu.

Nr. 40. Choral. (esdur 4/4).

Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen!
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein,
Gar sanft, ohn' einige Qual und Pein
Ruhn bis am jüngsten Tage.
Alsdann vom Tod erwecke mich,
Daß meine Augen sehen dich
In aller Freud, o Gottes Sohn,
Mein Heiland und Genadenthron!
Herr Jesu Christ erhöre mich!
Ich will dich preisen ewiglich!

Die Eintheilung des Werks in zwei Theile weist darauf hin, daß dasselbe zur Aufführung in verschiedenen Abschnitten, nehmlich vor und nach der Charfreitagspredigt bestimmt war.

Das Evangelium selbst ist, soweit es den erzählenden Theil desselben betrifft, in einfach recitativischer Form behandelt und dem Tenor zuertheilt. Die dort als redend eingeführten Personen (Christus, Petrus, Pilatus, dessen Magd, die Diener des Hohenpriesters) sind direct in die Handlung gestellt. Ebenso finden wir die Chöre der Juden und Priester, wie sie in dem Evangelium vorkommen, in charakteristischer Weise dramatisirt. In allen diesen Be-

ziehungen findet zwischen diesem Werke und der Matthäus-Passion eine gewisse übereinstimmende Behandlung statt. Doch ist hier alles einfacher, leichter faßlich. Weder in der Zeit noch in den allgemeinen Intentionen des Ganzen werden gewisse Grenzen der organischen Gestaltung überschritten.

Dies spricht sich nicht bloß in der Anordnung des Gedichts, sondern auch in der musikalischen Behandlung desselben aus. Wir kennen vergleichende Beurtheilungen beider Werke, in welchen der einfachere Charakter der Johannis-Passion und die reichere Gestaltung der Musik zu St. Matthäi als Gegensätze auf Grund der inneren Charakteristik der beiden Evangelisten dargestellt werden. Bei einem Manne wie Bach eine solche Voraussetzung unbedingt als unrichtig bezeichnen zu wollen, würde gewiß sehr kühn sein.

Dennoch wird schwerlich angenommen werden können, daß die große äußere Verschiedenheit beider Werke auf diesen inneren Charakterunterschied zurückzuführen sei. So eminent die Conceptions-Gabe Bachs und seine Darstellungsfähigkeit waren, so war er, wie wir glauben möchten, als er die Johannis-Passion schrieb, eben noch nicht auf jene Höhe und zu jener großen Zusammenfassung aller Mittel gelangt, vermöge deren er in dem späteren, so viel größeren Werke unsre Bewunderung, ja unser Staunen erregen konnte.

Dies vorgreifende Urtheil soll der gerechten Würdigung des vorliegenden Tonwerks keinen Abbruch thun.

Dasselbe beginnt mit einem, in großem Style ausgeführten Chor.

a. Der Eingangs-Chor.

Dieser, nach den Worten des Psalmisten bearbeitet, bildet einen Einleitungs-Satz von allgemeinem religiös-christlichen Inhalt. Es ist die Bitte um den wahren Glauben, welcher durch die Vergegenwärtigung der Leiden des Herrn gestärkt, neu befestigt werden soll.

An seiner Stelle stand früher der Choral: „O Mensch beweine deine Sünden groß." Bach hat diesen bei der letzten Ueberarbeitung des Werks von hier fort und an den Schluß des ersten Theils der Matthäus-Passion verlegt, wo er eine so großartige Wirkung hervorbringt. An seine Stelle ist der vorliegende Chor gesetzt worden.

Wir finden in ihm neben der vollendeten harmonisch contrapunktischen Behandlung, wie solche nur je aus Bach's Feder geflossen ist, jenen inneren Gehalt, welcher der ernsten Größe der Feier ziemt, aber die feinen Züge symbolischer Bedeutung nicht verschmäht, durch welche der große Meister den Beginn der Leidensgeschichte des Herrn anschaulich machen zu müssen glaubte.

Ueber dem auf dem Orgelpunkt in kurzen gebundenen Noten sich bewegenden Baß und dem in ernster Figur das Preis- und Danklied des Chors vorbereitenden Orchester der Streich-Instrumente erhebt sich eine klagende Melodie. Lang gehaltene Töne von Flöten und Oboen begegnen sich über den wogenden Tonmassen. Sie beginnen ihren traurigen Gesang von neuem mit dem Einsatz des Chors, der nach kurzem und festgezeichnetem dreimaligen Ausruf: „Herr" in glänzender, wiewohl durchweg sehr ernst gehaltener Figur die Herrlichkeit des Herrn erhebt.

Wie das Grenzenlose, Unendliche, so schwillt und braust es um uns her, so hebt es uns empor auf den Wogen des Wassers, die ringsum emporfluthen. Das Loblied des Herrn ertönt in Weisen, die den düsteren Charakter der bevorstehenden Handlung wiederspiegeln. Ueber ihnen klingt jene Trauer-Hymne der Flöten und Oboen fort. Nur zweimal bei den Worten: „daß du der wahre Gottes-Sohn" nehmen die klagenden Instrumente für einen Augenblick die figurirte Bewegung des Streich-Quartetts auf. Es ist unmöglich, diesen Chor zu hören, ohne daß man gleichzeitig tief im Innersten fühlt, wie mächtig sich der Kampf, das Ringen der Herrlichkeit des Gottes-Sohnes mit den Leiden, die ihm bestimmt sind, vorbereitet, wie unter dem Prachtbau dieses Lobliedes das ernste Trauerspiel beginnt, dessen Entwickelung der Meister uns vor Augen führen will.

Sowie er in dem Orchester die Gegensätze bis zu den Grenzen des irgend Erreichbaren durchführt, so bemerken wir auch in der Behandlung des Chors Züge von individueller Meisterschaft, wie sie eben nur bei Bach zu finden sind. Wir wissen, daß er diesen Chor geschrieben hat, nachdem die Matthäus-Passion beendet war und er den ursprünglichen Einleitungs-Choral dorthin übernommen hatte. Das Thema des Lobgesanges bricht nach 12 Takten ab, um in ein anderes, fugirt behandeltes Thema überzugehen, das sich später zu den Worten: „Zeig uns durch deine Passion" wiederholt.

Niemand, der die beiden Passionen Bach's kennt, wird dies Thema hören, ohne, bei aller Verschiedenheit der Melodie und der contrapunktischen Durchführung doch sogleich

an das: „Laß ihn kreuzigen" der Matthäus-Passion erinnert zu werden. Bach hat gewiß nicht ohne bestimmte Absicht diese Worte grade so und nicht anders gesetzt. Da er nach der Besonderheit des ganzen Werks, dem er diesen Chor nachträglich beifügte, sich anderer und weitergreifender Mittel nicht bedienen konnte, um die Zuhörer recht eindringlich und ernst auf die Leidensgeschichte des Herrn vorzubereiten, so mußte er durch den Charakter, den er diesem Thema verlieh, sogleich von vorn herein das Bild des Kreuzes vor den Blicken der Menge erscheinen lassen. Er hat dem Werke durch den Choral, den er ihm entzogen, ein Meisterwerk genommen. Er hat ihn aber in diesem Chor durch ein anderes Meisterwerk zu ersetzen gewußt, das warlich jenem ebenbürtig ist.

b. Die Recitation des Evangeliums.

Nach dem Eingangs-Chor tritt sogleich die Recitation des Evangeliums ein. Die Recitative sind durchweg einfach gehalten, nur von der Orgel und dem Grundbaß begleitet. In edelster Weise, streng nach dem Wortlaut declamirt, geht ihre Cantilene nur selten und bei hervortretendem Inhalt des Textes in das ariose Element und in die Art von musikalischer Malerei über, welche Bach so eigenthümlich ist. So bei der Wiederholung der Worte Jesu: „Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?" so ferner bei den in lang gedehnten klagenden Melismen zweimal wiederholten Worten Petri: „Und weinte bitterlich", dann bei den Worten Christi: „Meine Diener würden darob kämpfen", vor allem aber bei der Erzählung des Evan-

gelisten: „Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn“, in der Bach seinem Hang zur Malerei in einer lang gedehnten Figur über dem scharf markirten Baß freien Spielraum läßt.*) Der Gesang der Worte des Herrn ist vor dem der übrigen Recitationen nicht ausgezeichnet. Er verbleibt überall in reinem einfachen Recitativstyl.

Matheson hatte hingegen seiner Zeit Bedenken, indem er gelegentlich der gleichen Behandlung in der Händel'schen Passion in seiner Musica critica sagt: „Man kann den Pilatum wohl obligat machen; doch ohne andere Instrumente, als den Baß oder das Fundament dabei zu gebrauchen. Hiergegen, wenn man Christi Worten eine ernsthafte majestätische Symphonie zugiebt, wird der Unterschied besser vernommen.“ Wir werden sehen, daß Bach in der Matthäus-Passion, wenn auch nicht aus dem rein äußerlichen Grunde Matheson's, in der von ihm vorgeschlagenen Art verfahren hat.

Auch der Evangelist ist nur recitirend einfach behandelt. Er tritt nur in den oben besonders erwähnten Versen 51. 52. Capitel 27. des Evangeliums Matthäi in eine mehr declamatorische Färbung über, während der Baß, der das Zerreißen des Vorhangs von oben bis unten in der schnellen diatonischen Bewegung durch zwei Octaven von oben nach unten bezeichnet hat, zu den Worten: „Die

*) Mattheson sagt über die bezügliche Stelle der Händel'schen Passion: „Auf dem Worte „geißelte“ eine Passage anbringen, dürfte sich in einer Aria, wo etwa über die Geißelung eine besondere Betrachtung angestellt würde, noch wohl schicken, dagegen in einem einfachen Recitativ scheint es, deutsch gesagt, albern und abgeschmackt herauszukommen.“ Chrysander, Leben Händels I. S. 92.

Erde erbebete ꝛc. in andaurendem Tremolo die Erzählung begleitet.

Der gesangliche Vortrag des Evangeliums in seinen verschiedenen Personen ist ein sehr schwieriger. Fast noch mehr wie in der Matthäus-Passion beruht auf ihm die Gesammtwirkung des Werks. Er steht hier mehr im Vordergrunde, wie dort. Die Stimmmittel, welche erfordert werden, müssen zu der technischen Ausbildung der Sänger (des Evangelisten und des Christus) in vollkommenem Verhältniß stehen. Ohne vollendeten Vortrag würden diese Recitative, die oft sehr ausgedehnt erscheinen, ihre Wirkung verlieren.

Es ist in jedem Falle sehr zu bedauren, daß uns über die Ausführung der Bach'schen Passionen unter der eignen Leitung des Meisters, zumal in den Partien des Evangelisten, gar keine Nachrichten geblieben sind. Und doch sind hier Sänger erforderlich gewesen, wie sie sich nicht leicht zu jeder Zeit möchten finden lassen.

c. Die Chöre der Juden.

Dem historischen Gange des Evangeliums in dieser kritischen Beurtheilung des großen Werks zu folgen, würde schwer ausführbar sein, ohne daß dadurch die künstlerische Einsicht in dasselbe gefördert würde.

Wir gehen daher von dem erzählenden Theile auf die diesem mit angehörigen Chöre der Juden und Priester über. Wir finden in ihnen jenen dramatisch-charakteristischen Schwung, welcher in größeren Dimensionen und mit erweiterten Mitteln die Chöre der Matthäus-Passion in so hohem Grade auszeichnet. Wir finden aber auch die

Mehrzahl dieser Chöre, so weit sie nicht eben der dramatisch vorüberziehenden Wirkung, der augenblicklichen Situation angehören, in einer gewissen Breite behandelt, welche von der gedrungenen Energie der gleichartigen Chöre der Matthäus-Passion wesentlich abweicht.

Der erste Theil des Werks enthält nur drei Chöre, von denen zwei, an sich kurz, in demselben Motiv gesetzt sind, welches sich außerdem im zweiten Theile noch zweimal wiederholt. Es sind dies die Sätze der Juden, in denen sie auf die wiederholte Frage Christi: „Wen suchet ihr? antworten: „Jesum von Nazareth!" In rhythmischer Declamation und mit großer Festigkeit wird diese Antwort hingestellt, während die erste Violine, durch die Flöte verstärkt, in lebhafter Figur sich über den Chorstimmen und dem übrigen Orchester bewegt. Die Häscher wissen und läugnen es nicht, daß sie den Herrn suchen. Aber sie sind unruhig bewegt in ihrem Innern. Denn von der Gerechtigkeit ihres Auftrags sind sie nicht erfüllt. Sie führen ja den Verräther mit sich.

Der andere Chor der Juden im ersten Theil: „Bist du nicht seiner Jünger einer?" mit seinen kurzen abgerissenen Sätzen und dem, durch alle Stimmen sich hindurchziehenden, oft wiederholten Motive, ist eine sehr eigenthümliche Schöpfung. Bach mußte sein Thema, das er in fugirter Weise behandelt hat, vollständig ausnutzen. Die Worte: „Bist du nicht" werden nicht weniger als 45mal gesungen; der neugierige, schwankende und hastige Charakter des jüdischen Volkshaufens stellt sich deutlich dar. Vielleicht hat Bach durch die Behandlung dieses Satzes die Grundlage zu der Gegenwirkung geben wollen, die er

bald darauf in der edlen und tiefernsten Behandlung der Worte des Evangelisten: „Und weinte bitterlich“ hervortreten lassen wollte.

In der zweiten Abtheilung finden wir, wie schon erwähnt, den Chor des ersten Theils: „Jesum von Nazareth“ in den beiden Sätzen: „Nicht diesen, sondern Barrabam“ und: „Wir haben keinen König denn den Kaiser“ wieder. Wir finden ferner in dem Chor: „Wir dürfen Niemand tödten“ die Oberstimmen des Orchesters (2 Flöten und Violine im unisono) in einer dem Charakter jener Chöre sehr nahekommenden Weise behandelt. Nichts würde unrichtiger sein, als wenn man annehmen wollte, Bach habe sich auf diese Art die Arbeit erleichtern, einem Mangel an Ideen abhelfen wollen. Sein unerschöpflicher Gedanken-Reichthum und seine eiserne Gewissenhaftigkeit in allen seinen Werken, großen wie kleinen, sichern ihn ein für allemal gegen solche Voraussetzungen, welche in erhöhtem Maaße bei seinem Weihnachts-Oratorium und in den lateinischen Messen gehegt werden könnten. Auch das kann nicht wohl angenommen werden, daß er durch derartige äußerliche Mittel, wie wie wir sie in neuerer Zeit in der modernen Zukunfts-Oper angewendet finden, dem zuhörenden Publikum den Charakter der Volksmassen habe veranschaulichen wollen. Bach bedurfte derselben nicht. Denn die Charakteristik, die wir in seinen Werken finden, ist eine scharf ausgeprägte innerliche, nicht äußerliche. Absichtslos hat er aber nie gearbeitet, und so scheint es uns eben, als ob er grade durch die wiederholte Benutzung desselben Motivs in diesen abgerissenen kurzen Sätzen von dramatischem Charakter dem ganzen, so viel

wechselnde Empfindungen anregenden Werke eine größere Einheit und Festigkeit des Eindrucks habe sichern wollen.

Wir finden eine Bestätigung dieser Ansicht in der öfter vorkommenden Wiederholung derselben Choral-Melodien an verschiedenen Stellen des Werks. Wir finden sie aber auch in der Wiederholung der Motive in den anderen Volkschören des 2ten Theils. Die Chöre: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter" und „Wir dürfen Niemand tödten," sind nach ihren Motiven dieselben. Der Chor: „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig", wiederholt sich in dem späteren „Schreibe nicht der Judenkönig". Der Chor: „Kreuzige", tritt in dem Chor: „Weg, weg mit dem" in veränderter Tonart von neuem ein. Die Priester aber mit ihrem: „Wir haben ein Gesetz" kehren zu denselben Motiven in dem Chor: „Ließest du diesen los", zurück. Freilich ist überall der innere Zusammenhang der gleichartig behandelten Sätze unverkennbar. Wie dem aber auch sein mag, es ist zweifellos, daß grade diese wiederkehrenden Motive an der Stelle, wo sie uns begegnen, jedesmal von schlagender, fester, dramatisch eindringlicher Wirkung sind. Der Chor: „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter" ist ein Meisterstück von charakteristischer Behandlung. Das zuerst im Baß auftretende chromatisch in die Höhe steigende und wieder herabfallende Thema, welches in freier Weise durch alle Stimmen geführt wird, redet in seinen einschneidenden und harten Klängen zu uns wie wilder blutgieriger Fanatismus. Eine teuflische Leidenschaft spricht aus diesem Tongewebe. Diese steigert sich bei den Worten: „Wir hätten dir ihn nicht überantwortet". Während die heulende Wuth

des Volks das vorige Thema fortführt, überbieten sich die anderen Stimmen in wilder Verschlingung zu einem Sturme der Erregung, um die gewissenhaften Bedenken des Landpflegers Pilatus zu überschreien, bis sie in dem kurz abgestoßenen viermal wiederholten Worte: „nicht“ sich zu einem festgezeichneten Schlusse vereinigen.

Als der Landpfleger ihnen antwortete: „So nehmt ihn hin und richtet ihn nach eurem Gesetze!“ wiederholt sich derselbe Satz abgekürzt in meisterhafter Veränderung der thematischen Behandlung. Das zweite Motiv des vorigen Chors klingt kaum noch hie und da an. Die chromatischen Gänge behalten die Oberhand, während die Oberstimmen des Orchesters den Charakter der kurzen Volkssätze aufnehmen. Aber als ob in den Worten: „Wir dürfen Niemand tödten“ das beschämende Gefühl der eigenen Ohnmacht läge, ein dumpfer Groll gegen die fremde Gewalt, die in dem Lande herrscht, so bewegt sich dieser Satz um eine Quart tiefer als der vorige. Nicht Steigerung, sondern furchtsam trotziges Festhalten spricht sich in dieser Darstellung aus, während die innerlich brausende Gährung in die wilde Bewegung des Orchesters verlegt ist.

Nun hat die Volkswuth ihr Opfer erreicht. Der Herr wird mit der Dornenkrone und dem Purpurmantel geschmückt und die Kriegsknechte verhöhnen den Dulder. Während die Flöten und Oboen in schnellen Passagen daher stürmen, tönt das Spottlied: „Sei gegrüßet, lieber Judenkönig“ in schmeichelnder, durch alle Stimmen sich schlingender Melodie. Voll kalten Hohns bewegt sich diese unter der Glätte der sie wie Schlangen umwindenden

Figuren des Orchesters. Sobald das Volk und die Hohenpriester des Herrn in dieser Verhöhnung ansichtig werden, sobald „des Mitleids Stimme vom Throne des Tyrannen“ ihr „Seht, welch ein Mensch“ vergeblich gesprochen hat, bricht die Wuth des fanatischen Haufens in wilder Raserei hervor. Während die einen in kurz abgestoßenen rhythmischen Sätzen ihr: „Kreuzige, kreuzige“ vernehmen lassen, schreien die anderen dieselben Worte in langem, gedehntem Rufe. In stetem Wechsel der sich begegnenden Stimmen und in wunderbarer Steigerung der thematischen Behandlung wird dieser sich überbietende Chor fortgeführt, dessen Verschlingungen in den letzten Takten über dem auf dem hohen D festliegenden Baß wie das wahrhaftige Kreuz erscheinen. Eine satanische Wuth ist es, die das Volk ergriffen hat. Wie Schauer der Hölle weht es uns aus diesem wilden Harmonienwechsel an.

Und Pilatus spricht zu der aufgeregten Menge: „Nehmet ihr ihn und kreuziget ihn, denn ich finde keine Schuld an ihm.“

Das war es aber nicht, was die Hohenpriester und Schriftgelehrten wollten. Nicht durch sie sollte Christus getödtet werden. Von der obersten Gewalt im Lande sollte dies geschehen, damit sie sagen könnten, daß ein Verbrecher im Gange des ordentlichen Rechts gerichtet worden sei. So treten sie denn, das Gesetzbuch in der Hand, vor den Landpfleger. Fest und sicher, mit zurückgedrängter Leidenschaft, weisen sie diesen auf seine Pflicht hin: „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.“ In fugirtem Satze werden Thema und Gegen-

Motiv zuerst vom Baß aufgenommen und in strengster Weise durchgeführt. Der hochmüthige Trotz des jüdischen Priesterthums, die verweisende Sicherheit, mit der sie dem Landpfleger begegnen, sind in meisterhafter Weise ausgedrückt. Erst gegen den Schluß hin bricht die Leidenschaft in langgezogenen Tönen der Oberstimmen über dem in der Wiederaufnahme des Fugensatzes sich kräftig abzeichnenden Basse von neuem hervor, um in dringender werdender Forderung zu schließen.

Der Landpfleger in seinem besseren Gefühle trachtet, wie er Jesum losließe. Der scheinheilige Priesterhaufe aber hat sofort andere Mittel für ihn bereit. In den Charakter der zähen Ehrbarkeit vor dem Gesetz zurückfallend, beweiset er, daß, wenn Pilatus diesen loslasse, der sich selbst zum Könige gemacht, er des Kaisers Freund nicht sei. In dem strengen Ton des vorigen Chors und in gleichartig fugirtem Satz halten die Schriftgelehrten dem Landpfleger vor, daß er Jesum tödten müsse. Diese beiden Chöre, innerlich und äußerlich zusammengehörend, sind Meisterwerke der Charakteristik. Bach wendet den strengen Satz, als richtiges Mittel für seinen Zweck, in seiner ganzen Schärfe an. Aber nicht die Form ist es, durch die er wirkt. Es ist die Melodie der behandelten Themata, welche, wie aus einem Gusse mit der Form, schon von dem ersten Eintritt an uns mitten in die Situation hineinsetzt. Wir sehen jene Heuchler und Pharisäer, auf ihr geschriebenes Recht pochend, die Hand auf der Brust, ihre Falschheit und Bosheit tief in sich verbergend, mit festem Schritte vor den Richterstuhl treten und, die tobende aufgestachelte Volksmasse als Rückhalt, Beweise führen, welche die Form

für sie retten sollen, auf die es ihnen ja doch allein ankommt. Und die Juden von außen schreien wieder ihr: „Weg, weg mit dem! Kreuzige ihn!“ indem sie nach kurzer kräftig gezeichneter Einleitung das Kreuzige der vorigen Chöre von neuem ertönen lassen.

Nun ist erfüllt, was die Volksstimme verlangt hat. Der Herr ist an's Kreuz geschlagen. Der Landpfleger hat eine Schrift daran geheftet: „Jesus von Nazareth, der Juden König“. Die Priester aber, welche ihr Handwerk wohl verstehen und den Pilatus, den schwankenden, terrorisirten Mann, nicht aus ihren Händen lassen wollen, verlangen von ihm, er solle schreiben, daß er gesagt habe, er sei der Juden König. Wir finden hier den Chor wieder angewendet, der vorher als Spottlied dem Herrn gesungen worden: „Sei gegrüßet ꝛc. Wie offen liegt hier der Hohn, mit dem die Schriftgelehrten dem Pilatus entgegentreten, der sich von ihnen als Werkzeug jener Frevelthat hat mißbrauchen lassen, und dessen Schwäche hier noch weiter ausgebeutet werden soll.

Die Kriegsknechte theilen Jesu Kleider. Ueber den ungenähten Rock aber wollen sie loosen. „Lasset uns den nicht zertheilen.“ Ein lebhaft bewegtes Thema, dessen syncopirte Stellen die Idee des Zertrennens darstellen,*) während in der nach oben wallenden Figur auf dem Worte

---

*) Auch Händel hatte in seiner Passion bei dieser Stelle das Zertheilen des Rocks in einen „contrapuncto fugato“ durch Syncopen ausgedrückt; Mattheson (a. a. O.) meint, „es sei nicht wohlgethan, das in der Musik zu zerreißen, was die Kriegsknechte noch heil gelassen.“ Wir sind der Ansicht, daß, wer tadeln will, wie es Mattheson Händel gegenüber in dieser Sache in der That gewollt hat, überall dazu Gelegenheit finden werde.

„loosen" das Schütteln der Loose in einem Helm gemalt wird, die Worte: „Wem er sein soll" fest gezeichnet, ist als fugirter Satz in glänzender Behandlung aller Stimmen durchgeführt. Hier ist es nicht mehr der wilde Religionseifer, der blutige Glaubenshaß, der zu uns spricht. Es handelt sich um etwas Objektives. Der brausende Strom tobt nicht ungezügelt daher. Die Wuth ist befriedigt, das Opfer gefallen. Der einfache Gang der ernsten Handlung geht mit diesem Chor seinem Ende entgegen.

In allen diesen Chören finden wir jene feste, charakteristische Zeichnung, welche Bach so eigenthümlich ist, verbunden mit dramatisch wirksamer Lebhaftigkeit. Die Form derselben ist eine vollendete. Die Einheit der Gesammtauffassung ist zu einer seltenen Höhe erhoben. Wenn wir nichts destoweniger oft genug dem Urtheil begegnen, daß die Wirkung dieser Chöre, zumal des „Kreuzige" merklich gegen die der Matthäus-Passion zurückbleibe, so mag hierbei wohl theilweise individuelle Auffassung, zum Theil aber auch die im Großen und Ganzen weniger wirksame Behandlung des Evangelien-Textes als Gedicht Veranlassung sein. Es fehlen hier eben jene wirkungsvollen Gegensätze, welche dort in der idealen Gemeinde hervortreten. In jedem Falle hat, wie schon früher angedeutet worden, Bach von dem Standpunkte der Johannis-Passion aus zu der des Matthäus einen Schritt vorwärts gethan.

e. Die Arien.

Die Arien, zu denen wir uns wenden, nehmen einen nicht geringen Theil der Aufmerksamkeit bei diesem Werke in Anspruch. Dem jetzt herrschenden Zeitgeschmack wer-

den sie nur theilweise entsprechen, obschon man in ihnen alle Vorzüge der Bachschen Compositionsweise in reichem Maaße antrifft, strenge Charakteristik der Melodie, ernste, dem Wortlaut genau folgende Declamation, harmonische und contrapunktische Meisterschaft in der Führung der Begleitungs-Instrumente. Aber der strenge Ernst des Componisten und die Bestimmung der Musikstücke für die Feier des Todestages Jesu gestatteten eben keine Concession an das sinnliche Auffassungsvermögen des großen Publikums. Wenn nach den jetzigen Verhältnissen nicht der Ernst kirchlicher Erbauung, sondern der künstlerisch-ästhetische Bildungsgrad das Urtheil des Publikums leitet, so ist der Standpunkt desselben eben ein anderer, als der, den Bach voraussetzen mußte. Wohl kann ein Concert-Publikum in der dramatischen Behandlung der Chöre und Recitative dem Schwunge des großen Meisters folgen. Aber es wird doch nur ausnahmsweise sich mit ihm in jene Tiefen christlicher Anschauung zu versenken im Stande sein, aus denen er den Quell seiner Musik in den Arien schöpfte.

Um wie viel mehr muß dies der Fall sein, wo, wie hier, der Inhalt der Worte ein rein dogmatischer ist und daher schon an sich wenig anregendes enthält, wo aber zugleich die Breite der musikalischen Behandlung dazu beiträgt, das Interesse des Zuhörers, der nicht eben ganz und mit allem Empfindungs- und Auffassungsvermögen zu folgen vermag, zu vermindern.

So werden die Alt-Arie „Von den Stricken meiner Sünden“ (dmoll 3/4 mit Begleitung von 2 Oboen und dem Continuo) ebenso die Sopran-Arie „Ich folge

dir gleichfalls mit freudigen Schritten" (bdur $^3/_8$) in welcher die nur vom Baß begleitete, mit der Singstimme concertirende Flötenbegleitung malerisch den freudigen Lauf einer heiteren, in sich rein gestimmten Seele darstellt, im Ganzen wenig Anerkennung finden. Es wird dies auch von der, mit dem Quartett begleiteten Alt-Arie „Ach, mein Sinn" (fismoll $^3/_4$) wie von der in wunderbarster Figuration der begleitenden Instrumente (2 Violinen d'amour und dem Baß) behandelten Tenor-Arie „Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken", welche in der That mit ihren lang ausgesponnenen melismatischen Wendungen der jetzigen Gefühls- und Anschauungsweise fern liegt, vorausgesetzt werden können.

Weniger wird dies bei der Baß-Arie: „Eilt ihr angefochtenen Seelen" (gmoll $^3/_8$) der Fall sein, deren schnelle, einem bestimmten Ziele zueilende Bewegung, von der ängstlich drängenden Frage des Chors: „Wohin? Wohin?" vielfach durchbrochen, auf der kurz gezeichneten Antwort: „nach Golgatha" und „zum Kreuzeshügel" zur Ruhe gelangt, um von neuem zur Nachfolge des Herrn zu ermuntern.

Mehr als hier erhebt sich die Composition in der freilich auch im Text sich freier aufschwingenden Alt-Arie: „Es ist vollbracht". Von der Viola di gamba in ausdruckvoll melodischem Solo begleitet, stellt sie in einem kurzen, tiefe Trauer athmenden Satze das letzte Wort des Herrn vor seinem Verscheiden, in dem Aufflammen der Siegesbotschaft (der Held aus Juda siegt mit Macht) aber den Triumph des göttlichen Worts über Tod und Hölle dar, bis der Jubel vor der Wiederholung der traurigen

Worte: „Es ist vollbracht" wieder verstummt und in die erste Klage zurückfällt.

Es folgen dieser Arie die Worte des Evangelisten: „Und neigte das Haupt und verschied." Unmittelbar hierauf tritt der Baß (d dur 4/4) mit dem ausdrucksvoll melodischen, außer der Orgel nur vom Baß begleiteten Gesang (Mein theurer Heiland laß dich fragen) ein, der durch den schon vor der Verläugnung Petri im ersten Theil, sowie nach den Worten des Herrn „Siehe, das ist deine Mutter" wiederholt angewandten Choral: „Jesus der du warest todt" mit tiefeingreifender Wirkung unterbrochen wird. Die Einfachheit der orchestralen Behandlung und der melodische Rhytmus des Gesanges contrastiren in wunderbar eigenthümlicher Weise mit der ernsten Harmonie des Chorals, aus dessen dunkler, tiefer Lage die Arie wie ein leuchtendes Relief hervortritt.

Es ist die Verherrlichung des Herrn, welche hier unmittelbar aus dem ernsten Augenblick des Todes heraus in die Welt tritt und welche durch den Choral der betenden Gemeinde, durch die christliche Kirche, ihre öffentliche Anerkennung findet.

Mit dem Eingangs-Chor begann der Kampf und das Leiden. Hier finden wir den Sieg, nicht wie in der vorigen Arie noch unter der erdrückenden Last des Kreuzes, sondern in seiner freien Größe und Erhebung.

Ein kurzes Arioso für den Tenor (in der Matthäus-Passion gibt Bach diesen kleinen Sätzen die Bezeichnung als Recitative) führt zu der letzten Arie über. Dies Arioso, in welchem die Aufregung der Natur nach dem Verscheiden des Herrn nachzittert, ist eines der schönsten Stücke des

Werks. Unter den langgehaltenen hohen Tönen von 2 Flöten und 2 Oboi di caccia bewegt sich bebend und im Nachbrausen des Sturmes das Streich-Quartett, während der Tenor in ausdrucksvoller Recitation die ihm gegebnen schönen Worte singt.

Und in weicher thränenvoller Melodie, welche Flöte und Oboe di caccia, theils in concertirendem, theils in mit einander fortschreitendem Gesange einleiten und verfolgen, antwortet ihm der Sopran (cmoll 3/8) „Zerfließe mein Herze in Fluthen der Zähren."

Die irdische Trauer um den Gottes Sohn, dessen Herrlichkeit und Größe, dessen welterlösende Bedeutung erst sein Tod und die Zeichen des Herrn uns tief in die Seele gepflanzt haben, fließt in den Tönen dieser Arie über, welche dem Tiefempfundensten und Edelsten angehört, das Bach geschaffen hat. Wie aus einem einzigen Gedanken geformt und diesen doch in jeder denkbaren Veränderung darstellend, führt sie den Zuhörer an das Kreuz, an dem der Leichnam des Erlösers hängt, kein Gegenstand des Schreckens, sondern des tiefsten Schmerzes, der sich in Thränenströmen zu seinen Füßen ergießt.

So stehen wir nahe vor dem Ende eines Werks, das, wie sehr wir auch die staunenswerthe Größe der Matthäus-Passion bewundern mögen, nicht weniger unsre tiefste Theilnahme und Verehrung für den großen Schöpfer desselben anregt.

f. Die Choräle.

Aber ehe wir zu dem Schluß selbst übergehen, haben wir noch unsre Aufmerksamkeit jener Reihe von Meister-

werken zuzuwenden, welche Bach unter der Bezeichnung von Chorälen dem Werk einverleibt hat.

Welche Bestimmung die Choräle gehabt haben, ist bereits oben angedeutet worden. Sie sollten dem Inhalt des ganzen Werkes gemäß den christlichen Grundton erhalten, den die gottesdienstliche Feier des Tages vor Allem erforderte. Sie sollten aber auch dazu dienen, die zuhörende Kirchengemeinde lebendig in die Handlung und die sich darauf stützenden frommen Betrachtungen einzuführen und ihr die Theilnahme an der gottesdienstlichen Feier, wie sie eben stattfand, ermöglichen. Denn der christliche Kirchengesang gehört dem Religions-Cultus als künstlerisches Element an. Wo dieses Element von der ganzen Gemeinde erfaßt wird, da spricht es sich in dem Choral, als der allgemeinen Grundlage des Gottesdienstes aus. Dies tritt in den Passions-Musiken mehr noch, als in den Cantaten Bachs, als durchwirkender Gedanke auf.

Es ist hier nicht der Ort, die Art und Weise zu rechtfertigen, in der der große Tonmeister seine Choräle grade so gesetzt hat, wie wir sie hier finden. Wie sie sind, sind sie an ihrer eigenthümlichen Stelle. Es sind Meisterwerke besonderer Art, welche durch ihre ausdrucksvolle, in den Charakter der Situation eintretende Behandlung die schlagendste Wirkung hervorbringen.

Sogleich der erste Choral: „O große Lieb, o Lieb ohne alle Maaßen" welcher kurz auf die Wiederholung des Chors: „Jesum von Nazareth" folgt, ist in einer Weise gesetzt, welche bei jedem Worte die edelste Stimmung hervorruft. Wie unvergleichlich schön ist die Führung der Stimmen zu den Worten: „dieser Marterstraße",

welch tiefes Gefühl spricht sich in der Schlußstrophe: „Und du mußt leiden“ aus. Wir finden dieselben Vorzüge, wir möchten sagen dieselbe Vorliebe in der Behandlung in jedem einzelnen der Choräle wieder, welche diesem schönen Werke einverleibt sind. Wenn nach den Worten des Herrn: „Hab ich aber recht geredet, was schlägst du mich!“ der Choral: „Wer hat dich so geschlagen?“ in der vollen Harmonie seiner sanft melodischen Weise einsetzt, oder wenn nach den Worten Christi: „Aber nun ist mein Reich nicht von dannen“ der fest geschlossene Satz: „Ach großer König, groß zu allen Zeiten“ mit dem wunderbar bewegten Baß anhebt, wenn der, festen Glauben in tiefer Trauer athmende Choral:

„In meines Herzens Grunde
Dein Nam und Kreuz allein“

beginnt und mit dem tief schmerzlichen Ende: „dich hast geblut zu Tod“ verhallt, so wird überall der Eindruck ein mächtig großer, erhebend tröstender sein. Ueberall aber spiegelt sich in diesen Chorälen auch der Ausdruck der Worte und der Situation in einer Treue, Erhabenheit und ruhigen Größe wieder, welche recht eigentlich und immer von neuem darauf zurückweiset, daß es sich um einen Gottesdienst in der Kirche handelt, an dem Theil zu nehmen uns vergönnt worden ist.

Wir möchten in dieser Hinsicht nur noch auf den einen, dem Schluß-Chor nahe vorangehenden Choral aufmerksam machen, mit dem die Schilderung des Leidens Christi schließt: „O hilf Christe, Gottes Sohn“. Welch tiefe Traurigkeit und welche stete zuversichtliche Gesinnung spricht aus diesem harmonischen Meisterwerke. Die Worte: „durch

dein bittres Leiden", ferner: „All Untugend meiden", endlich die beiden Schlußstrophen erheben diesen kleinen Satz zu einer Größe und Erhabenheit, welche ihn den ersten Meisterwerken an die Seite stellt, die jemals geschaffen worden sind.

Wie in der Matthäus-Passion der Choral „o Haupt, voll Blut und Wunden" eine vorherrschende Bedeutung einnimmt, so ist es hier mit dem Passions-Liede: „Jesu Leiden, Pein und Tod" der Fall, welches Bach an drei besonders hervortretenden Stellen, das erste mal nach Petri Verläugnung, das zweite mal nach den Worten, die Christus am Kreuz zu seiner Mutter spricht, das dritte mal nach den Worten „Es ist vollbracht", erklingen läßt. Auch hier zeigt sich, abgesehen von den überwiegenden inneren Gründen, aus welchen Bach die Wiederholung derselben Choral-Melodie für angemessen erachten mochte, wie sehr bei ihm das Streben, dem Gesammt-Eindruck den Charakter der Einheit zu bewahren, vorherrschte.

g. Der Schluß-Chor.

So treten wir in die Grundstimmung des wundervollen Schluß-Chors: „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine!" ein. Ruhiger Schmerz, die Zuversicht der Erlösung, fester Glaube reden aus dieser melodisch ausgeprägten, tief gefühlten Harmonie. Wir stehen am Grabe des Herrn. Der Leichnam ist mit Specereien in Tücher gebunden, darein gesenkt. Einen letzten Blick der Liebe noch senden die Freunde und Jünger, die ihn dahin geleitet haben, auf die todte Hülle, in der der göttliche Prophet so lange bei ihnen gelebt, gelehrt, in der er soeben vor ihnen das furcht-

bare Leid überstanden hatte. Wie Segenswünsche tönt der fromme Gesang zu ihm hinab. Und als das Grab geschlossen wird, da erklingt, ehe die Menge scheidet, in festem Klange der Choral:

„Ach Herr, laß dein lieb Engelein
Am letzten End die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen"

bis mit den Worten:

„Herr Jesu Christ erhöre mich
Ich will dich preisen ewiglich"

die Töne verhallen.

Die Freunde und Jünger verlassen das Grab des Herrn. Wir mit ihnen. Getröstet, erhoben, voll neuer Glaubensstärke treten wir zurück von einer Stätte, an der uns in der edelsten Weise, durchflochten von den schönsten Blüthen der Kunst, das Evangelium und Christi Opfer für die Menschheit gelehrt worden ist. Wir haben Theil genommen an seinem Leiden und fühlen uns dadurch geläutert, dem Herrn näher gerückt, den wir anbeten.

Solcher Gestalt ist das Werk des großen Meisters, das wir soeben im Großen und Ganzen, wie in seinen einzelnen Theilen darzulegen uns bemüht haben.

Nur ein Mann von dem großen Streben und Können, wie Bach es war, vermochte es, über die Größe und Erhabenheit dieses Werks hinaus noch Größeres zu wollen und noch Vollendeteres zu schaffen. Sein Riesengeist schreckte nicht zurück vor einer Aufgabe, wie die war, die er sich in der Matthäus-Passion gestellt hatte, der wir jetzt unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen.

II.
Die Matthäus-Passion.

Die Matthäus-Passion darf wohl als das umfangreichste und größeste unter J. S. Bachs zahlreichen Tondichtungen betrachtet werden. Sie behauptet zugleich unter allen kirchlichen Werken, welche Gegenwart und Vergangenheit geschaffen haben, in dem Maaße eine hervortretende Stelle, daß kaum der Versuch gemacht worden ist, ihr ein anderes Tonwerk ähnlichen Charakters an die Seite zu setzen.

Sie mag im Jahr 1728, dem fünften Jahre seit Bachs Anstellung an der Thomasschule entstanden sein. Der Original-Partitur fehlt zwar das am Schlusse seiner Handschriften stets ersichtliche S. D. G. nicht, wohl aber die Jahreszahl. Doch weiß man, daß diese Musik am Nachmittags-Gottesdienst des Charfreitag im Jahre 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt worden ist. Daß ein solches Werk 100 Jahre ruhen konnte, bis es zuerst wieder dem erstaunten Publikum die überreiche Fülle seines künstlerischen Inhalts erschließen durfte, (Mendelssohn hat das nicht genug anzuerkennende Verdienst gehabt, im Jahr 1829 in der Sing-Akademie zu Berlin am 12. März die erste Wiederaufführung hervorgerufen zu haben) das zeugt davon, daß Bach, wie sehr auch seine Zeit die erhabene Größe dieser Werke in ihrem kirchlichen Zusammenhange würdigen mochte, doch für das Verständniß und die innere Erkenntniß der reichen Schätze seines Geistes einer, durch andere große Tondichter mehr vorbereiteten Generation bedurft hat.

Der Gegenstand dieser merkwürdigen Tondichtung ist

jenes christliche Drama, das größeste, welches die Weltgeschichte je gesehen und vollendet hat. So weit menschliche Kräfte und die riesenhafte Combinations-Gabe eines seltenen Geistes es vermocht haben, strebt dieselbe mit dem reichen und großen Inhalt der darzustellenden Handlung zu gleicher Höhe an.

Die unverändert beibehaltenen Worte der heiligen Schrift in den Capiteln 26 und 27 des Evangelisten, welche die Leidensgeschichte des Herrn, von der Einsetzung des heiligen Abendmahls ab schildern, bilden auch hier den Hauptkern des Textes.

Die ruhige Größe der Darstellung jener unheilvollen Vorgänge, der heilige, würdevolle Ton eignen die Worte des Evangeliums in hohem Grade für die musikalische Behandlung.

Der übrige Theil des Textes besteht aus einer Dichtung, welche, in lyrischer Grundstimmung und in ächt christlichen Anschauungen geschrieben, doch keineswegs frei von groben Plattheiten ist und von Christian Friedrich Henrici herrührt, der unter dem Namen Picander in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gelebt und gedichtet hat.*) Diesem Texte hat Bach die Choräle eingefügt. Wie viel Antheil er im Uebrigen etwa an der Anordnung des Ganzen gehabt habe, darüber ist nichts bekannt.

Wir glauben auch hier der leichteren Uebersicht des

---

*) Der Text der Matthäus-Passion findet sich Seite 101 im zweiten Theil seiner 1734 in Leipzig erschienenen Werke. Dort ist ersichtlich, daß diese Passion bei der Vesper in der Kirche St. Thomä zu Leipzig im Jahr 1729 und zwar der erste Theil vor, der andere nach der Predigt aufgeführt worden sei.

Ganzen wegen diesen Text in seiner ursprünglichen Gestalt vorausschicken zu müssen.*)

Passions-Musik nach dem Evangelium St. Matthäi.

Erster Theil.

Nr. 1. Chor 1. (e moll 12/8.)	Kommt ihr Töchter, helft mir klagen! Sehet!
Chor 2.	Wen?
Chor 1.	Den Bräutigam! Seht ihn!
Chor 2.	Wie?
Chor 1.	Als wie ein Lamm! Sehet!
Chor 2.	Was?
Chor 1.	Seht die Geduld! Seht!
Chor 2.	Wohin?
Chor 1.	Auf unsre Schuld.
Chor 1 u. 2.	Sehet ihn, aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen.
Choral.	O Lamm Gottes, unschuldig Am Stamm des Kreuzes geschlachtet, Allzeit erfunden geduldig, Wiewohl du warest verachtet. All Sünd hast du getragen, Sonst müßten wir verzagen; Erbarm dich unser, o Jesu!
Nr. 2. Evangelist. (Cap. 26 V. 1 und 2.)	Da Jesus diese Rede vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern:
Jesus. (gdur 4/4.)	Ihr wisset, daß nach zweien Tagen Ostern wird, und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde.

*) Die bei den Aufführungen in der Regel fortbleibenden Nummern sind mit * bezeichnet.

Nr. 3. Choral. (h moll 4/4.)

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Daß man ein solch hart Urtheil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missethaten
Bist du gerathen?

Nr. 4. Evangelist. (Vers 4 u. 5.) (d dur 4/4.)

Da versammleten sich die Hohenpriester und Schriftgelehrten und die Aeltesten im Volk, in dem Palast des Hohenpriesters, der da hieß Caiphas; und hielten Rath, wie sie Jesum mit Listen griffen und tödteten. Sie sprachen aber:

Chor. (c dur 4/4.)

Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volk!

Evangelist. (Vers 6 bis 9.) (c dur 4/4.)

Da nun Jesus war zu Bethanien, im Hause Simonis, des Aussätzigen, trat zu ihm ein Weib, das hatte ein Glas mit köstlichem Wasser, und goß es auf sein Haupt, da er zu Tische saß.

Da das seine Jünger sahen, wurden sie unwillig und sprachen:

Die Jünger.

Wozu dienet dieser Unrath? Dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft und den Armen gegeben werden.

Evangelist. (V. 10 bis 13.)

Da das Jesus merkete, sprach er zu ihnen:

Jesus.

Was bekümmert ihr das Weib? Sie hat ein gut Werk an mir gethan! Ihr habet allezeit Arme bei euch, mich aber habt ihr nicht allezeit!

Daß sie dies Wasser hat auf meinen Leib gegossen, hat sie gethan, daß man mich begraben wird.

Wahrlich ich sage euch: Wo dies Evangelium geprediget wird in der ganzen Welt, da wird man auch sagen zu ihrem Gedächtniß, was sie gethan hat.

Nr. 5. Recitativ u. Arie, Alto. (h moll 4/4.)

Du lieber Heiland du,
Wenn deine Jünger thörigt streiten,
Daß dieses fromme Weib
Mit Salben deinen Leib
Zum Grabe will bereiten;

So lasse mir inzwischen zu,
Von meiner Augen Thränenflüssen
Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen.

Aria.* (fismoll 3/8.)

Buß und Reu
Knirscht das Sündenherz entzwei,
Daß die Tropfen meiner Zähren
Angenehme Specerei,
Treuer Jesu, dir gewähren.

Nr. 6. Evangelist. (V. 14 bis 16.) (ddur 4/4.) Da ging hin der zwölfen einer, mit Namen Judas Ischariot, zu den Hohenpriestern und sprach:

Judas. Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verrathen.

Und sie boten ihm dreißig Silberlinge. Und von dem an suchte er Gelegenheit, daß er ihn verriethe.

Nr. 7. Aria,* Sopran. (hmoll 4/4.)

Blute nur, du liebes Herz!
Ach, ein Kind, das du erzogen,
Das an deiner Brust gesogen,
Droht, den Pfleger zu ermorden,
Denn es ist zur Schlange worden.

Nr. 8. Evangelist. (V. 17 bis 22.) (gdur 4/4.) Aber am ersten Tage der süßen Brod traten die Jünger zu Jesu, und sprachen zu ihm:

Die Jünger. (gdur 3/4.) Wo willst du, daß wir dir bereiten, das Osterlamm zu essen?

Er sprach:

Jesus. (gdur 4/4.) Gehet hin in die Stadt zu Einem, und sprecht zu ihm: Der Meister läßt dir sagen: Meine Zeit ist hin, ich will bei dir die Ostern halten mit meinen Jüngern.

Und die Jünger thaten, wie ihnen Jesus befohlen hatte, und bereiteten das Osterlamm.

Und am Abend setzte er sich zu Tische mit den zwölfen; und da sie aßen, sprach er:

Jesus. Wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verrathen.

Und sie wurden sehr betrübt, und huben an, ein Jeglicher unter ihnen und sagten zu ihm:

Die Jünger. (fmoll $4/4$.) Herr, bin ich's?

Nr. 9. Choral. (fmoll $4/4$.)

Ich bins, ich sollte büßen
An Händen und an Füßen
Gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden,
Und was du ausgestanden,
Das hat verdienet meine Seel.

Nr. 10. Evangelist. (V. 23 bis 29.) Er antwortete und sprach:

Jesus. (cdur $4/4$.) Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verrathen. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben stehet; doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verrathen wird. Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch noch nie geboren wäre.

Da antwortete Judas, der ihn verrieth, und sprach:

Judas. Bin ich's, Rabbi?

Er sprach zu ihm:

Jesus. Du sagest's.

Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brod, dankete und brachs und gabs den Jüngern und sprach:

Jesus. (fdur $6/4$.) Nehmet, esset; das ist mein Leib.

Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach:

Jesus. (cdur $6/4$.) Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für Viele, zur Vergebung der Sünden.

Ich sage euch: Ich werde von nun an nicht mehr von diesem Gewächs des Weinstocks trinken, bis an den Tag,

da ich's neu trinken werde mit euch, in meines Vaters Reich.

Nr. 11. Recitativ und Arie, Sopran. (e moll 4/4.)

Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt,
Daß Jesus von uns Abschied nimmt,
So macht mich doch sein Testament erfreut:
Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit,
Vermacht er mir in meine Hände,
Wie er es auf der Welt mit denen Seinen
Nicht böse können meinen,
So liebt er sie bis an das Ende.

Aria, Soprano.* (g dur 6/8.)

Ich will dir mein Herze schenken,
Senke dich, mein Heil, hinein.
Ich will mich in dir versenken;
Ist dir gleich die Welt zu klein,
Ei so sollst du mir allein
Mehr als Welt und Himmel sein.

Nr. 12. Evangelist. (V. 30 bis 33.) (d dur 4/4.)

Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Oelberg.

Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus.

In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir. Denn es steht geschrieben: Ich werde den Hirten schlagen und die Schaafe der Heerde werden sich zerstreuen. Wann ich aber auferstehe, werde ich vor euch hingehn in Galiläam.

Nr. 13. Choral. (e dur 4/4.)

Erkenne mich, mein Hüter,
Mein Hirte, nimm mich an,
Von dir, Quell aller Güter
Ist mir viel Guts gethan.
Dein Mund hat mich gelabet
Mit Milch und süßer Kost,
Dein Geist hat mich begabet
Mit mancher Himmelslust.

Nr. 14. Evangelist. (V. 34. Petrus. 35.) (d dur 4/4.)

Petrus aber antwortete und sprach zu ihm:

Wenn sie auch alle sich an dir ärgerten, so will ich doch mich nimmermehr ärgern.

Jesus sprach zu ihm:

Jesus. Warlich ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verläugnen.

Petrus sprach zu ihm:

Petrus. Und wenn ich mit dir sterben müßte, so will ich dich nicht verläugnen.

Desgleichen sagten auch alle Jünger.

Nr. 15. Choral. (esdur 4/4.)

Ich will hier bei dir stehen,
Verachte mich doch nicht!
Von dir will ich nicht gehen,
Wenn dir dein Herze bricht.
Wann dein Herz wird erblassen,
Im letzten Todesstoß,
Alsdann will ich dich fassen
In meinen Arm und Schooß.

Nr. 16. Evangelist. (V. 36 bis 38.) (bdur 4/4) Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe, der hieß Gethsemane, und sprach zu seinen Jüngern:

Jesus. Setzet euch hier, bis daß ich dort hin gehe und bete.

Und nahm zu sich Petrum, und die zween Söhne Zebedäi, und fing an zu trauren und zu zagen. Da sprach Jesus zu ihnen:

Jesus. Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet bei mir.

Nr. 17. Recit. mit Choral, Tenor. (fmoll 4/4.)

O Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz!
Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht!
Der Richter führt ihn vor Gericht!
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht;
Er leidet alle Höllenqualen.
Er soll für fremden Raub bezahlen.

Choral.

Was ist die Ursach aller solcher Plagen?
Ach, meine Sünden haben dich geschlagen.
Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
Was du erduldet!

Recitativ.

Ach, könnte meine Liebe dir,
Mein Heil, dein Zittern und dein Zagen,

Vermindern, oder helfen tragen,
Wie gerne blieb ich hier!

Arie und Chor, Tenor. (c moll 4/4.)

Ich will bei meinem Jesu wachen,
Meinen Tod
Büßet seiner Seelen Noth.
Sein Trauern machet mich voll Freuden.

Chor.

So schlafen unsre Sünden ein.
Drum muß uns sein verdienstlich Leiden
Recht bitter und doch süße sein.

Nr. 18. Evangelist. (Vers 39.) (g moll 4/4.)

Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein Angesicht, und betete und sprach:

Jesus.

Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir; doch nicht wie ich will, sondern wie du willst.

Nr. 19. Recitativ u. Arie, Baß. (d moll 4/4.)

Der Heiland fällt vor seinen Vater nieder,
Dadurch erhebt er mich und Alle
Von unserm Falle,
Hinauf zu Gottes Gnade wieder.
Er ist bereit,
Den Kelch, des Todes Bitterkeit
Zu trinken,
In welchen Sünden dieser Welt
Gegossen sind und häßlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt.

Aria. Basso.* (g moll 3/8.)

Gerne will ich mich bequemen
Kreuz und Becher anzunehmen,
Trink ich doch dem Heiland nach.
Denn sein Mund,
Der mit Milch und Honig fließet,
Hat den Grund
Und des Leidens herbe Schmach
Durch den ersten Trunk versüßet.

Nr. 20. Evangelist. (V. 40 bis 42.)

Und er kam zu seinen Jüngern und fand sie schlafend, und sprach zu ihnen:

Jesus.

Könnet ihr nicht eine Stunde mit mir wachen?

Wachet und betet, daß ihr nicht in

Anfechtung fallet. Der Geist ist willig aber das Fleisch ist schwach.

Zum andern Male ging er hin, betete und sprach:

Jesus. Mein Vater, ist's nicht möglich, daß dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn, so geschehe dein Wille.

Nr. 21. Choral. (h moll 4/4.)

Was mein Gott will, das g'scheh allzeit,
Sein Will ist stets der beste.
Zu helfen den'n ist er bereit,
Die an ihn glauben feste.
Er hilft aus Noth,
Der fromme Gott,
Und züchtiget mit Maaßen.
Wer Gott vertraut,
Fest auf ihn baut,
Den wird er nicht verlassen.

Nr. 22. Evangelist. (V. 43 bis 50.) (d dur 4/4.)

Und er kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafs. Und er ließ sie, und ging abermal hin und betete zum dritten Mal, und redete dieselbigen Worte.

Da kam er zu seinen Jüngern und sprach zu ihnen:

Jesus. Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe die Stunde ist hier, daß des Menschen Sohn in der Sünder Hände überantwortet wird. Stehet auf, lasset uns gehen; Siehe, er ist da, der mich verräth.

Und als er noch redete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen Einer, und mit ihm eine große Schaar, mit Schwerdtern und mit Stangen, von den Hohenpriestern und Aeltesten des Volks.

Und der Verräther hatte ihnen ein Zeichen gegeben, und gesagt: Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet.

Und alsbald trat er zu Jesum und sprach:

Judas. Gegrüßet seist du, Rabbi.

Und küssete ihn.

Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus. Mein Freund, warum bist du kommen?

Da traten sie hinzu, und legten die Hände an Jesum und griffen ihn.

Nr. 23. Duett u. Chor. (e moll 4/4.) Sopran und Alt.
So ist mein Jesus nun gefangen.
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.

Chor. Laßt ihn, haltet, bindet nicht!

Solo. Sie führen ihn, er ist gebunden.

Chor. (e moll 3/8.)
Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!
Zertrümmere, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mördrische Blut.

Nr. 24. Evangelist. (V. 31 bis 56.) (h moll 4/4.)
Und siehe, Einer aus denen, die mit Jesu waren, reckete die Hand aus, und schlug des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm ein Ohr ab.

Da sprach Jesus zu ihm:

Jesus. Stecke dein Schwert an seinen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen.

Oder meinst du, daß ich nicht könnte meinen Vater bitten, daß er mir zuschickte mehr denn zwölf Legion Engel?

Wie würde aber die Schrift erfüllet? Es muß also gehen.

Zu der Stunde sprach Jesus zu den Schaaren:

Jesus: Ihr seid ausgegangen als zu einem Mörder, mit Schwertern und mit Stangen, mich zu fahen. Bin ich doch täglich bei euch gesessen und habe gelehret im Tempel, und ihr habt mich nicht gegriffen.

Aber das ist alles geschehen, daß erfüllet würden die Schriften der Propheten.

Da verließen ihn alle Jünger und flohen.

Nr. 25. Choral. (edur 4/4.)

O Mensch, bewein' dein' Sünde groß,
Darum Christus sein's Vaters Schooß
Aeußert und kam auf Erden.
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hie geboren ward,
Er wollt der Mittler werden.
Den'n Todten er das Leben gab.
Und legt dabei all Krankheit ab
Bis sich die Zeit herdrange,
Daß er für uns geopfert würd',
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange.

Zweiter Theil.

Nr. 26. Arie m. Chor.* Alto. (hmoll 7/8.)

Ach, wo ist mein Jesus hin!

Chor. Wo ist denn dein Freund hingegangen?
O du schönste unter den Weibern?

Stimme. Ist es möglich? Kann ich schauen?

Chor. Wo hat sich dein Freund hingewandt?

Stimme. Ach, mein Lamm in Tigerklauen!
Ach! wo ist mein Jesus hin?

Chor. So wollen wir mit dir ihn suchen.

Stimme. Ach, was soll ich der Seele sagen,
Wenn sie mich wird ängstlich fragen:
Ach wo ist mein Jesus hin?

Nr. 27. Evangelist. (V. 57 bis 60.)

Die aber Jesum gegriffen hatten, führeten ihn zu dem Hohenpriester Caiphas, dahin die Schriftgelehrten und Aeltesten sich versammlet hatten.

Petrus aber folgete ihm nach von ferne, bis in den Palast des Hohenpriesters; und ging hinein und setzte sich bei den Knechten, auf daß er sähe, wo es hinaus wollte. Die Hohenpriester aber und Aeltesten, und der ganze Rath suchten falsches Zeugniß wider Jesum, auf daß sie ihn tödteten und fanden keines.

Nr. 28. Choral. (bdur 4/4.)

Mir hat die Welt trüglich gericht,
Mit Lügen und mit falschem G'dicht,
Viel Netz und heimlich Stricken.
Herr, nimm mein wahr
In dieser G'fahr.
B'hüt mich vor falschen Tücken.

Nr. 29. Evangelist. (Vers 61. 62.) (dmoll 4/4.)

Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten, fanden sie doch keins.

Zuletzt traten herzu zween falsche Zeugen, und sprachen:

Die falschen Zeugen. Alt. Tenor.

Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Gottes abbrechen und in dreien Tagen denselben bauen.

Und der Hohepriester stand auf und sprach zu ihm:

Hohepriester.

Antwortest du nichts zu dem, das diese wider dich zeugen?

Aber Jesus schwieg stille.

Nr. 30. Recit. u. Arie. Tenore. (dmoll 4/4.)

Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille,
Um uns damit zu zeigen,
Daß sein erbarmungsvoller Wille
Für uns zum Leiden sei geneigt,
Und daß wir in dergleichen Pein
Ihm sollen ähnlich sein,
Und in Verfolgung stille schweigen.

Arie.* (amoll 4/4.)

Geduld, Geduld,
Wenn mich falsche Zungen stechen.
Leid' ich wider meine Schuld
Schimpf und Spott,
Ei so mag der liebe Gott
Meines Herzens Unschuld rächen!

Nr. 21. Evangelist. (V. 63 bis 67.) (emoll 4/4.)

Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm:

Hohepriester.

Ich beschwöre dich bei dem lebendigen Gott, daß du uns sagest, ob du seiest Christus, der Sohn Gottes?

Jesus sprach zu ihm:

Jesus:

Du sagest's. Doch sage ich euch: Von

nun an wird's geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels.

Da zerriß der Hohepriester seine Kleider, und sprach:

Hohepriester. Er hat Gott gelästert, was bedürfen wir weiter Zeugniß? Siehe, jetzt habt ihr seine Gotteslästerung gehört. Was dünket euch?

Sie antworteten und sprachen:

Chor. Er ist des Todes schuldig!

(gdur 4/4.) Da speieten sie aus in sein Angesicht, und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn in's Angesicht, und sprachen:

Chor. (dmoll 4/4.) Weissage uns Christe, wer ist's, der dich schlug?

Nr. 32. Choral. (fdur 4/4.)

Wer hat dich so geschlagen,
Mein Heil, und dich mit Plagen
So übel zugericht?
Du bist ja nicht ein Sünder,
Wie wir und uns're Kinder;
Von Missethaten weißt du nicht.

Nr. 33. Evangelist. (V. 68 bis 75.) Petrus aber saß draußen im Palast; und es trat zu ihm eine Magd und sprach:

Magd. Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.

Er läugnete aber vor ihnen allen und sprach:

Petrus. Ich weiß nicht, was du sagest.

Als er aber zur Thür hinaus ging, sahe ihn eine andere, und sprach zu denen die da waren:

Magd. Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.

Und er läugnete abermal und schwur dazu:

Petrus. Ich kenne den Menschen nicht!

Und über eine kleine Weile traten hinzu die da standen, und sprachen zu Petro:

Chor. (cdur 4/4.) Warlich, du bist auch einer von denen, denn deine Sprache verräth dich.

Da hub er an sich zu verfluchen und zu schwören:

Petrus. Ich kenne des Menschen nicht!

Und alsbald krähete der Hahn.

Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verläugnen.

Und ging heraus, und weinete bitterlich.

Nr. 34. Aria, Alt. (hmoll 4/4.)

Erbarme dich,
Mein Gott,
Um meiner Zähren willen.
Schaue hier,
Herz und Auge weint vor dir
Bitterlich.

Nr. 35. Choral. (fismoll 4/4.)

Bin ich gleich von dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein;
Hat uns doch dein Sohn verglichen,
Durch sein' Angst und Todespein.
Ich verläugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld
Ist viel größer als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.

Nr. 36. Evangelist. (Cap. 27. V. 1 bis 6.) Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Aeltesten des Volks einen Rath über Jesum, daß sie ihn tödteten.

Und banden ihn, führeten ihn hin und überantworteten ihn dem Landpfleger Pontio Pilato.

Da das sahe Judas, der ihn verrathen hatte, daß er verdammt war zum Tode, gereuete es ihn, und brachte her wieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Aeltesten, und sprach:

Judas. Ich habe übel gethan, daß ich unschuldig Blut verrathen habe.

Sie sprachen:

Chor. (emoll $3/4$) Was gehet uns das an? Da siehe du zu.

Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, ging hin und erhängete sich selbst.

Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge und sprachen:

Chor. (cdur $4/4$.) Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld.

Nr. 37. Aria. Baß.* (gdur $4/4$.)

Gebt mir meinen Jesum wieder!
Seht, das Geld, den Mörderlohn
Wirft euch der verlorne Sohn
Zu den Füßen nieder!

Nr. 38. Evangelist (Vers 7 bis 14.) Sie hielten aber einen Rath, und kauften einen Töpfers-Acker darum, zum Begräbniß der Pilger. Daher ist derselbige Acker genennet der Blutacker, bis auf den heutigen Tag.

Da ist erfüllet, das gesagt ist durch den Propheten Jeremias, da er spricht: Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet ward der Verkaufte, welchen sie kauften von den Kindern Israel; und haben sie gegeben um einen Töpfers-Acker, als mir der Herr befohlen hat.

Jesus aber stand vor dem Landpfleger; und der Landpfleger fragte ihn und sprach:

Pilatus. Bist du der Juden König?

Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus. Du sagest's.

Und da er verklagt ward von den Hohenpriestern und Aeltesten, antwortete er nichts.

Da sprach Pilatus zu ihm:

Pilatus. Hörest du nicht, wie hart sie dich verklagen?

Und er antwortete ihm nicht auf ein Wort, also daß sich auch der Landpfleger sehr verwunderte.

Nr. 39. Choral. (ddur 4/4.)

Befiehl du deine Wege,
Und was dein Herze kränkt,
Der allertreusten Pflege
Deſſ', der den Himmel lenkt;
Der Wolken, Luft und Winden
Giebt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann.

Nr. 40. Evangelist. (V. 15 bis 22.) Auf das Fest aber hatte der Landpfleger eine Gewohnheit, dem Volke einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten.

Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen, einen sonderlichen vor anderen, der hieß Barrabas.

Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus. Welchen wollet ihr, daß ich euch losgebe? Barrabam oder Jesum, von dem gesaget wird, er sei Christus?

Denn er wußte wohl, daß sie ihn aus Neid überantwortet hatten.

Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickete sein Wejb zu ihm, und ließ ihm sagen:

Des Pilatus Weib. (cdur 4/4.) Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten. Ich habe heute viel erlitten im Traum von seinetwegen.

Aber die Hohenpriester und die Aeltesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabam bitten sollten, und Jesum umbrächten.

Da antwortete der Landpfleger, und sprach zu ihnen:

Pilatus. Welchen wollt ihr unter diesen zweien, den ich euch soll losgeben?

Sie sprachen:

Chor. Barrabam!

Pilatus sprach zu ihnen:

Pilatus. Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?

	Sie sprachen alle:
Chor. (amoll 4/4.)	Laß ihn kreuzigen.
Nr. 41. Choral. (hmoll 4/4.)	Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe, Der gute Hirte leidet für die Schaafe; Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte Für seine Knechte!
Nr. 42. Evangelist.	Der Landpfleger sagte:
(V. 42.) Pilat.	Was hat er denn Uebels gethan?
Nr. 43. Recit. u. Aria, Sopran. (emoll 4/4.)	Er hat uns allen wohlgethan, Den Blinden gab er das Gesicht, Die Lahmen machte er gehend; Er sagt uns seines Vaters Wort, Er trieb die Teufel fort. Betrübte hat er aufgericht', Er nahm die Sünder auf und an; Sonst hat mein Jesus nichts gethan.
Aria, Sopran. (cdur 3/4.)	Aus Liebe will mein Heiland sterben, Von einer Sünde weiß er nichts, Daß das ewige Verderben Und die Strafe des Gerichts Nicht auf meiner Seele bliebe.
Nr. 44. Evangelist. (V. 23 bis 26.)	Sie schrieen aber noch mehr und sprachen:
Chor. (hmoll 4/4.)	Laß ihn kreuzigen!
	Da aber Pilatus sahe, daß er nichts schaffete, sondern daß ein viel größer Getümmel ward, nahm er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und sprach:
Pilatus.	Ich bin unschuldig an dem Blute dieses Gerechten; sehet ihr zu.
	Da antwortete das ganze Volk, und sprach:
Chor. (hmoll 4/4.)	Sein Blut komme über uns und uns're Kinder.
	Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln, und überantwortete ihn, daß er gekreuziget würde.

Nr. 45. Recit. u. Aria. Alt. (cdur 4/4.)

Erbarm es Gott!
Hier steht der Heiland angebunden.
O Geißelung, o Schläg', o Wunden!
Ihr Henker, haltet ein!
Erweichet euch der Seelenschmerz,
Der Anblick solches Jammers nicht?
Ach ja, ihr habt ein Herz,
Das muß der Martersäule gleich
Und noch viel härter sein,
Erbarmt euch! haltet ein!

Aria.* Alt. (g moll 3/4.)

Können Thränen meiner Wangen
Nichts erlangen,
O so nehmt mein Herz hinein!
Aber laßt es bei den Fluthen,
Wenn die Wunden milde bluten,
Auch die Opferschaale sein.

Nr. 46. Evangelist. (V. 27 bis 30.)

Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richthaus und sammleten über ihn die ganze Schaar; und zogen ihn aus, und legeten ihm einen Purpurmantel an; und flochten eine Dornenkrone, und setzten sie auf sein Haupt, und ein Rohr in seine rechte Hand, und beugeten die Knie vor ihm und spotteten ihn und sprachen:

Chor. (h moll 4/4.)

Gegrüßet seist du, Judenkönig!

Und speieten ihn an, und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.

Nr. 47. Choral. (d moll 4/4.)

O Haupt voll Blut und Wunden,
Voll Schmerz und voller Hohn!
O Haupt, zu Spott gebunden
Mit einer Dornenkron'!
O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr und Zier,
Jetzt aber hoch schimpfiret,
Gegrüßet seist du mir!

Du edles Angesichte
Vor dem sonst schrickt und scheut,

Das große Weltgerichte,
Wie bist du so bespeit!
Wie bist du so erbleichet!
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,
So schändlich zugericht't?

Nr. 48. Evangelist. Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus, und zogen ihm seine Kleider an und führeten ihn hin, daß sie ihn kreuzigten.

Und indem sie hinaus gingen, fanden sie einen Menschen von Kyrene, mit Namen Simon; den zwangen sie, daß er ihm sein Kreuz trug.

Nr. 49. Recit. u. Arie. Baß. (fdur 4/4.)
Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut
Zum Kreuz gezwungen sein.
Jemehr es unserer Seele gut,
Je herber geht es ein.

Aria. (dmoll 4/4.)
Komm süßes Kreuz, so will ich sagen,
Mein Jesu gieb es immer her.
Wird mir mein Leiden einst zu schwer,
So hilf du mir es selber tragen.

Nr. 50. Evangelist. Und da sie an die Stätte kamen, mit Namen Golgatha, das ist verdeutschet, Schädelstätt, gaben sie ihm Essig zu trinken mit Gallen vermischet. Und da ers schmeckete, wollte ers nicht trinken.

Da sie ihn aber gekreuziget hatten, theilten sie seine Kleider, und warfen das Loos darum; auf daß erfüllet würde, das gesagt ist durch die Propheten:

Sie haben meine Kleider unter sich getheilet und über mein Gewand haben sie das Loos geworfen.

Und sie saßen allda, und hüteten sein.

Und oben zu seinem Haupte hefteten sie die Ursach seines Todes beschrieben, nämlich:

„Dies ist Jesus, der Judenkönig“.

Und da wurden zween Mörder mit ihm ge-

kreuziget, einer zur Rechten und einer zur Linken.

Die aber vorübergingen, lästerten ihn, und schüttelten ihre Köpfe und sprachen:

Chor. (hmoll 4/4.) Der du den Tempel Gottes zerbrichst, und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir selber. Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz.

Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein sammt den Schriftgelehrten und Aeltesten und sprachen:

Chor. (emoll 4/4.) Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen. Ist er der König Israels, so steige er nun vom Kreuz, so wollen wir ihm glauben.

Er hat Gott vertrauet, der erlöse ihn nun, lüstets ihn. Denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn.

Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget wurden.

Nr. 51. Recit. u. Aria, Alt. (asdur 4/4.)

Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha,
Der Herr der Herrlichkeit muß schimpflich hier verderben.
Der Segen und das Heil der Welt
Wird als ein Fluch ans Kreuz gestellt.
Dem Schöpfer Himmels und der Erden
Soll Erd' und Luft entzogen werden;
Die Unschuld muß hier schuldig sterben:
Das gehet meiner Seele nah;
Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!

Arie* (esdur 4/4.)

Sehet, Jesus hat die Hand,
Uns zu fassen ausgespannt.
Kommt!

Chor. Wohin?

Solo. In Jesu Armen
Sucht Erlösung, nehmt Erbarmen.
Suchet!

Chor. Wo?

Solo. In Jesu Armen
Lebet, sterbet, ruhet hier,
Ihr verlaßnen Küchlein ihr.
Bleibet!

Chor. Wo?

Solo. In Jesu Armen.

Nr. 52. Evangelist. (V. 45 bis 50.) (cmoll 4/4.) Und von der sechsten Stunde an ward eine Finsterniß über das ganze Land, bis zu der neunten Stunde.

Und um die neunte Stuude schrie Jesus laut und sprach:

Jesus. (bmoll 4/4.) **Eli, Eli, lama, lama asabthani.** Das ist: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!

Etliche aber, die da standen, da sie das höreten, sprachen sie:

Chor. Der rufet den Elias.

(cmoll 4/4.) Und bald lief einer unter ihnen, nahm einen Schwamm, und füllete ihn mit Essig, und steckete ihn auf ein Rohr, und tränkete ihn.

Die andern aber sprachen:

Chor. Halt, laß sehen, ob Elias komme und ihm helfe.

Aber Jesus schriee abermal laut und verschied.

Nr. 53. Choral. (amoll 4/4.)
Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir!
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür.
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiß mich aus den Aengsten
Kraft deiner Angst und Pein.

Nr. 54. Evangelist. (V. 51 bis 58.) (cdur 4/4.) Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stück, von oben an bis unten aus. Und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen, und die Gräber thaten sich auf, und standen auf viel Leiber der Heiligen, die da

schliefen; und gingen aus den Gräbern nach seiner Auferstehung, und kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen.

Aber der Hauptmann und die bei ihm waren, und bewahreten Jesum, da sie sahen das Erdbeben, und was da geschah, erschraken sie sehr und sprachen:

Chor. (cmoll 4/4.) Warlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen.

Und es waren viel Weiber da, die von ferne zusahen, die da waren nachgefolget aus Galiläa, und hatten ihm gedienet; unter welchen war Maria Magdalena, und Maria, die Mutter Jacobi und Joses, und die Mutter der Kinder Zebedäi.

Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia, der hieß Joseph, welcher auch ein Jünger Jesu war. Der ging zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihm ihn geben.

Nr. 55. Recit. und Arie, Baß. (gmoll 4/4.)

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar,
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder,
Am Abend kam die Taube wieder,
Und trug ein Oelblatt in dem Munde.
O schöne Zeit, o Abendstunde!
Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kommt zur Ruh.
Ach liebe Seele, bitte du,
Geh, lasse dir den todten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlich's Angedenken.

Aria.* (bdur 4/4.)

Mache dich, mein Herze, rein,
Ich will Jesum selbst begraben,
Denn er soll nunmehr in mir
Für und für
Seine süße Ruhe haben.
Welt, geh aus, laß Jesum ein.

Nr. 56. Evangelist. V. 59 bis 66.

Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in ein rein Leinwand. Und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen; und wälzete einen großen Stein vor die Thür des Grabes und ging davon. Es war aber allda Maria Magdalena und die andre Maria, die setzten sich gegen das Grab.

Des andern Tages, der da folget nach dem Rüsttage, kamen die Hohenpriester und Pharisäer sämmtlich zu Pilato und sprachen:

Chor. (emoll. $4/4$.)

Herr, wir haben gedacht, daß dieser Verführer sprach, da er noch lebte: Ich will nach dreien Tagen auferstehen. Darum befiehl, daß man das Grab verwahre bis an den dritten Tag, auf daß nicht seine Jünger kommen, und stehlen ihn und sagen zu dem Volke: Er ist auferstanden von den Todten, und werde der letzte Betrug ärger denn der erste.

Nr. 57. Evangelist. Vers 65. 66.

Pilatus sprach zu ihnen.

Pilatus.

Da habt ihr die Hüter; gehet hin und verwahrt es, wie ihr wisset.

Sie gingen hin und verwahreten das Grab mit Hütern und versiegelten den Stein.

Nr. 57. Recit. u. Chor. (cmoll. $4/4$.)

Recit., Baß. Nun ist der Herr zur Ruh gebracht.

Chor. Mein Jesu, gute Nacht.

Recit., Tenor. Die Müh ist aus, die unsre Sünden ihm gemacht.

Chor. Mein Jesu, gute Nacht.

Recitativ, Alt.
O seelige Gebeine,
Seht, wie ich euch mit Buß und Reu beweine.
Daß euch mein Fall in solche Noth gebracht.

Chor. Mein Jesu, gute Nacht.

Recitativ, Sopran.
Habt Lebenslang
Für euer Leiden tausend Dank,
Daß ihr mein Seelenheil so werth geacht't.

Chor. Mein Jesu, gute Nacht.

Nr. 58. Schluß-Chor. Wir setzen uns mit Thränen nieder,
Und rufen dir im Grabe zu,
Ruhe sanfte, sanfte Ruh.
Ruht, ihr ausgesognen Glieder,
Ruhet sanfte, ruhet wohl.
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seelen Ruhstatt sein.

Es wird nicht in Zweifel gestellt werden, daß die Anordnung des Textes zu dem Evangelio eine wesentlich großartigere ist, als wir sie in der Johannes-Passion kennen gelernt haben. Es tritt dem, dort nur durch einfache Reflexion der Arien, wenige Recitative und Choräle unterbrochenen Evangelientexte ein lyrisches Element hinzu. Dies ist die christliche Gemeinde als Trägerin der Gefühle und Empfindungen, welche durch das Leiden Christi bedingt werden. (Der Text Picanders nennt an ihrer Stelle die Tochter Zion und die Gläubigen*), und hat also nicht zwei verschiedene, gegen und miteinander wirkende Chöre im Sinne gehabt, wie Bach sie in vollendeter Auffassung der Großartigkeit des Gegenstandes geschaffen hat, in dessen Originalhandschrift die Bezeichnung „Zion" nicht vorkommt.

Diese ideale Gemeinde bildet den breiten Rahmen, in den die Handlung, wie der Evangelist sie schildert, einge-

*) Brockes Passionsdichtung, über welche bei Gelegenheit der Johannes-Passion Andeutungen gemacht sind, enthält gleichfalls die Tochter Zion und die Gläubige Seele als Repräsentanten der christlichen Gemeinde.

fügt ist. Gleich dem Chor der antiken Tragödie folgt sie betrachtend, mitleidend der Entwickelung, als ob diese vor ihren Augen vor sich ginge. Oft sich in einzelne Stimmen auflösend, tritt sie in diesen klagend, tröstend, erhebend auf. Alles was Reflexion, Dichtung, Gefühlsausbruch und Gefühlsausdruck erfordert, ist ihr und ihren Repräsentanten in den Mund gelegt. Jene großen und frommen Grundanschauungen aber, welche das Opfer des Herrn als die Grundlage des Christenthums und der christlichen Kirche überhaupt erkennen lassen, und welche den Kern und Mittelpunkt der christlichen Glaubenslehre bilden, finden in den zahlreichen Chorälen ihren gemeinsamen Ausdruck.

Es scheint kaum einem Zweifel unterworfen zu sein, daß diese, dem Gedicht hinzugefügten Choräle, welche dem, an großen und an dramatisch ergreifenden Momenten so überreichen Werke die kirchliche Grundstimmung erhalten, in ihm die Erhabenheit der Kirche selbst darstellen sollten, neben diesem, gottesdienstlich wie künstlerisch gebotenen Hauptwerk, ähnlich wie bei den andern Passionen, die Bach geschrieben, zugleich die Bestimmung gehabt haben, die zuhörende Kirchengemeinde, selbstständig mitwirkend, in die Darstellung des Kunstwerks hineinzuziehen. Ihr sollte die eigene Theilnahme an der Ausführung des großen Werks offen gehalten werden, indem ihr die Möglichkeit geboten wurde, in die Choralmelodie des Sängerchors einzustimmen. Auf diese Art wäre eine lebendige Wechselwirkung zwischen dem ausführenden Personal der Künstler und dem zuhörenden Publikum entstanden, welche bei der Ausdehnung und dem ernsten Charakter des Werks, sowie für den kirchlichen Zweck desselben, jedenfalls von unbe-

rechenbarem Werthe und ergreifender Wirkung hätte gewesen sein müssen. Wir wissen eben leider nicht, ob und in wie weit die zuhörende Kirchengemeinde der Absicht des Tonmeisters entsprochen habe.

So stehen in dem Gedicht als Hauptgruppen der Bewegung die Gegensätze des Christenthums und des Judenthums in den Chören der idealen Gemeinde und den aus dem Evangelientexte dramatisch hervortretenden Chören gegenüber. Ueber ihnen schwebt der Gedanke der christlichen Kirche in der ruhigen Größe der Choräle, die ideale Gemeinde zu sich heranziehend, in sich aufnehmend. Das lyrische Element der letzteren wird durch den Gesang der Kirchenlieder beherrscht. In dieser Hauptdisposition des Werks muß man die Hand eines Meisters oder die geniale Inspiration eines großen Geistes erkennen, mochte dieser nun, wie wir glauben dürfen, den Namen Bach führen, oder mochte er Picander heißen.

Die Worte des letzteren erinnern freilich oft genug an die Zeit in der sie entstanden sind. Es würde einem Dichter unseres Jahrhunderts schwer geworden sein, so zu schreiben, wie wir es dort eben finden. Rammlers schöne Dichtung: „Der Tod Jesu“ zu welcher Graun die Musik gesetzt hat, steht auf einer ungleich höheren Stufe der Poesie. Dennoch ist dem Texte bei aller Trockenheit im einzelnen, bei vielem Veralteten und manchem, das geradezu unschön genannt werden muß, eine Fülle evangelischer Gesinnung, frommer Anschauungen, religiöser Erhebung nicht abzusprechen. Auch an musikalischem Grundstoff fehlt es ihm nicht. Man betrachte den ersten Satz, den Picander als „Aria“ bezeichnet:

„Kommt Töchter, helft mir klagen.
Sehet,
Wen?
den Bräutigam.
Seht ihn,
Wie?
Als wie ein Lamm.
Sehet,
Was?
Seht die Geduld!
Seht,
Wohin?
Auf unsre Schuld!"

Wohl kann man über dieses naive Frage- und Antwortspiel den Kopf schütteln. Aber doch wird man anerkennen müssen, daß dasselbe Veranlassung zu einer der wunderbarsten, tiefsinnigsten Tonschöpfungen gegeben hat, die je entstanden sind.

Freilich Worte wie:

„Er ist bereit,
Den Kelch, des Todes Bitterkeit
Zu trinken,
In welchem Sünden dieser Welt
Gegossen sind und häßlich stinken,
Weil es dem lieben Gott gefällt."

nehmen sich gleich vielen Anderen, zumal vom modernen Standpunkt aus betrachtet, weder poetisch noch musikalisch gut aus. Dagegen finden wir in Sätzen, wie z. B.

„O Schmerz!
Hier zittert das gequälte Herz,

Wie sinkt es hin, wie bleicht sein Angesicht.
Der Richter führt ihn vor Gericht,
Da ist kein Trost, kein Helfer nicht! u. s. w.,

ferner in den Worten wie:

„So ist mein Jesu nun gefangen!
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen"

sowie in dem unmittelbar darauf in aufbrausendem Zorne sich ergießenden Sturm der Empörung:

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!
Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mördrische Blut!"

Züge dramatischer Empfindung, wie sie zu jener Zeit und nach dem Standpunkt der damaligen Produktionskraft der deutschen Literatur gewiß als bemerkenswerth bezeichnet werden müssen. Ebenso zeigen sich in der Dichtung nicht selten Elemente lyrischen Schwunges, die, wenn sie nicht von trocknen, der Zeit und ihrem hausbacknen Grundton entlehnten Wendungen unterbrochen, oft überwuchert würden, gewiß noch jetzt mit Anerkennung aufgenommen werden könnten.

Aber aller Schwächen ungeachtet, welche die Dichtung in reichem Maaße enthält, hat sie das große und unbestreitbare Verdienst, einem der größesten und edelsten Werke aller Zeiten als Grundlage gedient zu haben. Und dies Verdienst ist, so sehr man im einzelnen und über einzelnes rechten kann und so sehr es gegen das weit darüber hinausreichende Verdienst der

Composition zurücktreten muß, immerhin der Beachtung werth.

Wenden wir uns von den Worten zu der Musik, so müssen wir vor Allem darüber klar sein, daß es sich in ihr um eine für den Gottesdienst am Charfreitag bestimmte Kirchenmusik handelte.

Daraus ergiebt sich, daß dem ganzen Werke in keinem einzigen seiner Theile der Charakter der Unterhaltung, Anregung oder gar sinnlichen Befriedigung eines, blos ästhetische Zwecke verfolgenden Publikums inne wohnen durfte. Der strenge Ernst des evangelischen Gottesdienstes an dem Leidenstage des Herrn mußte in jedem Tone, jeder Nummer fest ausgeprägt hervortreten. Es war eine große Aufgabe, von diesem Standpunkt aus, mit Abweisung jeder, den kirchlichen Charakter der Arbeit störenden Kunstwirkung, an das Werk zu gehen. Nur ein Mann von der Willensstärke, dem eisernen Fleiß und dem ungeheueren Wissen, zugleich aber von der christlichen Gesinnung des Meisters durfte dies wagen. Aus der innersten Tiefe eines ächt gläubigen Gemüthes, aus dem vollen, klaren Verständniß des Evangeliums, das er in Tönen verkündigen und verherrlichen sollte, aus dem lebendigen Inhalt des göttlichen Worts suchte er die Kraft, die ihm gestellte Aufgabe würdig und ihrem ganzen Umfange nach zu erfüllen. So ist es ihm gelungen uns die vielfach bewegte, ernste Darstellung der großen christlichen Tragödie mit wahrhaft dramatischer Kraft und in lebendig ernster Klarheit vorzuführen. Wir sehen das Leiden des Herrn, wir sehen die ganze Schmerzenslast, die auf seinen Schultern ruht. Aber wir sehen zugleich auch die göttliche Hoheit der Verheißung

und des Opfers in großen Meisterzügen dargestellt. Bach führt uns die scharf einschneidenden Gegensätze unserer heutigen christlichen Anschauungen und der wild ringenden Verblendung jener Tage lebendig vor Augen.

Es würde eine Frage von tief eingreifender Bedeutung sein, zu untersuchen, ob Bachs Publikum jener Zeit, die Kirchengemeinde zu Leipzig, dieser seiner Passions-Musik in unserm angegebenen Sinne gefolgt sei. Nach der, bei der Johannis-Passion angeführten Aeußerung von Rochlitz dürfte man dies glauben. Bei Betrachtung der Cantaten haben wir indeß jene aus der Zeit Bachs herrührenden Feststellungen der musikalischen Societät zu Leipzig kennen gelernt, welche sich, wie wir nachgewiesen haben, unter muthmaßlich eigner Theilnahme des großen Meisters über die Bedingungen verbreiteten, welche für die Texte der Kirchen-Cantaten erforderlich erachtet worden sind. Wenn es dort heißt: ein Componist, wenn er allzu feurige und allzu nachdrückliche Poesie für einen heiligen Ort setzen, und heftige Leidenschaften ausdrücken wolle „könne sich leicht lächerlich machen", man habe erfahren, daß „eine unvergleichliche Passions-Musik" in der Kammer eine gute, in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt," so liegt es sehr nahe, diesen Satz der Erfahrung auf die an Bildern der Leidenschaft so reiche Matthäus-Passion zu beziehen. Es hat auch in neuerer Zeit nicht an Stimmen gefehlt, welche ihr ihren Platz in der Kirche bestritten haben. Wie dem auch sein mag, ihr Werth als Kunstwerk erster Größe und heiliger Erhabenheit kann durch Pedanterie oder dogmatischen Rigorismus nicht verringert werden.

Den erzählenden Theil des Evangeliums führt Bach, wie in der Johannis-Passion, durch die dem Tenor gegebene Recitation, vorüber. Ebenso läßt er, wie dort, alle Personen, die redend eingeführt werden, auch unmittelbar vor uns hintreten. Christus, Petrus, Judas und die Jünger auf der einen, der Hohepriester Pilatus, die Priester, falschen Zeugen, Mägde und Volkshaufen auf der andern Seite, werden auf diese Weise die dramatischen Träger eines Werks, bei dem es schwer werden würde, sich darüber zu entscheiden, ob man die Großartigkeit und Einheit in der Auffassung und Darstellung im Ganzen, oder die bis in das kleinste Detail hinein vollendete Form, oder die edle Declamation, oder die Melodik und Instrumentirung, oder aber die festgezeichnete Charakteristik am meisten bewundern solle? In der That steht alles, was der Meister hier geschaffen hat in so ausgeprägter Vollendung da, daß eben nur übrig bleibt, in staunender Bewunderung und ehrerbietiger Scheu den Blick zu der Höhe emporsteigen zu lassen, auf der wir den stolzen Bau dieses Kunstwerks wie einen majestätischen Dom empor streben sehen.

Die Betrachtung der einzelnen Theile dieses großen Meisterwerks, veranlaßt uns zunächst zum Verständniß des Folgenden die Bemerkung voran zu schicken, daß es nicht rathsam erschienen ist, hiebei dem historischen Gange der Erzählung und daher der numerischen Reihenfolge der Tonstücke uns anzuschließen. Dadurch würde eine Zusammenfassung der letzteren und eine klare Gliederung sehr schwierig, vielleicht unmöglich geworden sein. Wir werden vielmehr, wie wir dies auch bei der Johannis-Passion gethan, neben abgesonderter Behandlung einzelner

Haupttheile des Werks, wie des Eingangschors und der Schlußchöre, dessen sonstige Bestandtheile gruppenweise vorführen und so die Recitative, Chöre, Arien und Choräle abgesondert in sich betrachten.

a. Das Orchester.

Wenden wir uns also, ehe wir zu eigentlichen Gesangsstücken übergehen, zunächst zu dem Orchester, so werden wir an ein schönes Wort Hillers erinnert, der von der Instrumentirung der Matthäus-Passion gesagt hat, sie gleiche einem feinen Schleier, hinter dem ein edles aber thränenfeuchtes Antlitz hervorleuchte.

Kaum kann ein Wort bezeichnender sein.

Die Orchesterbegleitung Bachs hat mit der Art und Weise, wie andere Componisten ihre Tonwerke gesetzt haben, nichts gemein. Seine Instrumentirung bildet nicht die breite und bequeme Grundlage, auf der die Gesangsstimme ruht, auf welche deren Klang sich stützen könnte. Die Instrumente sind bei Bach selbstständig wirkende Kräfte, die neben und mit einander und zu dem Gesange in einer völligen Freiheit der Bewegung daher gehen und nur durch den beherrschenden allgemeinen Charakter des Tonstücks und vermöge der außerordentlichen contrapunktischen Meisterschaft des Tonsetzers zur harmonischen Wirkung zusammengefaßt werden.

Dabei finden wir überall die größeste Einfachheit beobachtet. Die Recitative des Evangeliums werden allein durch den Grundbaß und von dem Klavier begleitet. Nur bei den Worten, die dem Herrn in den Mund gelegt

werden, umtönt diese das Streich-Quartett in meist langgezogenen Accorden. Zu den Chören, in denen die Instrumentirung voller auftritt, hören wir Streich-Quartett, Flöten, Oboen und die Orgel. Kein Blech-Instrument tritt mit seinen glänzenderen Farben vor uns hin. Hörner, Trompeten, Posaunen, das Fagott, die Pauke schweigen. Es ist eine wundersame Einheit, die durch diese Einfachheit über dem ganzen Werke ausgegossen wird, zugleich aber eine Reinheit, Heiligkeit und Würde, welche, fern von jedem bloß äußerlichen Glanz, von jeder profanen Stimmung, in dem ernsten Gewande dahertritt, das der Erinnerung an den Leidensgang des Erlösers ziemt.

Man darf hieraus nicht folgern, daß die Klangwirkungen der Instrumente der Passions-Musik einförmig, matt, abspannend wirken könnten. Es würde ein gefährlicher Irrthum sein, anzunehmen, daß der nachhaltige Eindruck, den große Musikwerke hervorzubringen bestimmt sind, auf den äußeren Mitteln beruhe, die dazu in Bewegung gesetzt werden. Nur der innere Gehalt kann diesen Eindruck bedingen. In den äußeren Mitteln entscheidet das Verhältniß, in dem sie gegen einander abgewogen, in eine richtige Wechselwirkung gesetzt werden.

So weiß der große Tonmeister den anscheinend engen Kreis seiner Instrumente mit Abwechselung und Reiz zu schmücken. Abgesehen von dem charakteristischen, selbstständig wirkenden Gange derselben führt er an den entscheidenden Stellen die Blase-Instrumente, sowie die Soli des Streich-Quartetts in einer so eigenthümlichen Weise der Anwendung ein, daß diese die höchste Bewunderung erregen muß. Wenn er in den begleiteten Recitativen zwei

melodisch klagende Flöten über den kurz abgerissenen, gleichmäßig tönenden Noten im Baß, oder zwei Oboen zu dem fortzitternden Orgelpunkt des Grundbasses erklingen läßt, so ergießt sich aus diesen drei einfachen Instrumenten eine Klangfülle der seltensten Art. Jener rührende Gesang der Solo-Violine, der so unvermuthet aus der Klage Petri nach der Verläugnung des Herrn hervorquillt, das Solo der Oboe in der schönen Tenor-Arie „Ich will bei meinem Jesu wohnen", mit welch wunderbarem Reiz beleben sie den melodischen Gang und die Declamation jener Gesangsstücke, mit wie harmonischem Farben-Reichthum schreiten sie vor uns hin, wie wachsen sie so nothwendig aus der Situation heraus, in der sie uns begegnen. Es hat große Meister der Tonkunst gegeben, die in der Harmonie und der Instrumental-Wirkung die höchsten Stufen des Erreichbaren beschritten haben. Händel, Haydn, Beethoven und Mozart sehen wir mit den Kränzen der Unsterblichkeit geschmückt dort stehen. Aber es hat vor Bach Niemand instrumentirt wie er, und es hat auch nach ihm Niemand wieder gewagt, Wirkungen so edler und vollkommener Art mit solchen Mitteln erreichen zu wollen. Und das Vollendetste dieser seiner eigenthümlichen und unerreichten Kunst bietet er uns in der Matthäus-Passion, in der sich überhaupt sein ganzes Wesen am reinsten, am erhabensten, am vollkommensten darstellt, wo wir ihn zugleich frei finden von jenen Erinnerungen, welche aus der Umgebung und den Einwirkungen seiner Zeit sonst hie und da bemerkbar werden.

b. Der Eingangs-Chor.

Von dieser allgemeinen Vorbemerkung gehen wir zu dem großen Einleitungs-Chor über, welcher uns in die Mitte der idealen Gemeinde stellt. Zwei Orchester (Streich-Quartett, Flöten, Oboen), zwei Orgeln und zwei Chöre stehen sich gegenüber.*) Ein breitgehaltenes Vorspiel in rhythmisch klagender, unruhig forttreibender Bewegung und seltsam trüber Grundstimmung führt uns in die Hauptgedanken des großen Tonsetzers ein. „Eine wogende Menge „scheint auf dem Wege zu sein; sie drängt sich, sie treibt „sich vorwärts, Angst- und Klagegeschrei dringt zu unserm „Ohr. Helle, durchdringende Laute machen sich in schnei„dender Höhe gedehnt vernehmbar. Die Masse scheint „stehen zu bleiben, mit stockendem Athem zu horchen, ängst„licher Weheruf durchdringt die Lüfte. Dazwischen fallen „starke dissonirende Schläge mächtig hinein. Ein Unge„heueres begiebt sich, ein Unerhörtes. — Die Menge, er„schüttert und bewegt, drängt sich von Neuem vorwärts, „und ein Chor beginnt: „„Kommt, ihr Töchter, helft mir „„klagen! Sehet.“ Eine zweite Masse fällt mit scharfer „Frage dazwischen: „Wen?“ u. s. w.**)

Welche Selbstständigkeit und Reinheit der Führung in den einzelnen Stimmen, welche feste Charakteristik in jeder einzelnen von ihnen, und doch wie sehr alles harmonisch zu einem großen Ganzen verbunden, Nachahmung und Um-

*) Bach hat sich Chöre und Orchester in doppelter Aufstellung gedacht und auch auf das Vorhandensein zweier Orgeln gerechnet, wie deren die Thomas-Kirche besaß. (S. S. 177.)

**) Aus Mosewius, Ueber J. S. Bachs Matthäus-Passion.

kehrung, Melodie und rührende Klage, Unruhe und Hoffnung, vom ersten Anfange bis zum Ende.

Werfen wir diesem kunstreich verschlungenen Gewebe der Stimmen gegenüber einen Blick auf das Orchester.

Der Baß, durchweg in festgezeichneter Gleichmäßigkeit der Taktart, öfters in steigendem und fallendem Gange der Gegenbewegung wechselnd, schneidet an einzelnen Stellen gewaltig ein. Ueber ihm bewegen sich in scharf abgegliedertem Rhythmus die beiden Orchester, welche sich in den Zwischensätzen mit einander zu großen Tonmassen verbinden. Flöte und Oboe erheben sich in seltsam trüber Melodie über dem in klagender Bewegung daher schreitenden Quartett der Streich-Instrumente. Durch den unruhig fortstrebenden Gang der beiden Hauptmassen, durch das Helldunkel dieses wunderbaren Tonbildes strahlt wie klarer Lichtschein die Hauptmelodie des Chorals: „O Lamm Gottes", in welche auch die beiden Orgeln einstimmen. Hie und da wogt die erste Violine über dem scharf abgezeichneten klagenden Gesang der Blasinstrumente in weicheren Tonformen in die Höhe, bis die gegen einander gestellten Massen mit den Worten: „Sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuze selber tragen, unter der Strophe des Chorals: „Erbarm dich unser, o Jesu!" zu einer großen Gesammtwirkung zusammengefaßt und zum Schluß geführt werden.

Und doch, wie groß und unvergleichlich die Mittel sein mögen, welche der Meister hier angewendet hat, um das in ihm lebende Bild treu darstellen zu können, sie werden weithin überboten durch den Gedankenreichthum und tiefen Gehalt dessen, was er uns gezeichnet hat. Der Bräuti-

gam ist es, den die klagende Menge auf dem Kreuzwege erblickt, dem sie forschend, fragend, von tiefster Mitempfindung durchdrungen, auf der schweren Bahn seines Leidens nachfolgt. Aber nicht bloß das Leidende, Antheilnehmende erregt uns. Der Lichtschein der Versöhnung gießt aus den düsteren Wolken, die den Himmel verhüllen, in dem schönen Choral „Christe, du Lamm Gottes" die ersten Strahlen der Erfüllung aus. Neben dem Leiden sehen wir die Erlösung, und über der klagenden Unruhe jener bewegten Menge stellt sich uns die Herrlichkeit des Herrn in seiner Zukunft dar.

Wie ein riesiges Portal eröffnet uns dieser Chor den Eingang in den Wunderbau des großen Kunstwerks. Unmittelbar an ihn schließt sich der Beginn des Evangeliums.

c. Der Evangelist.
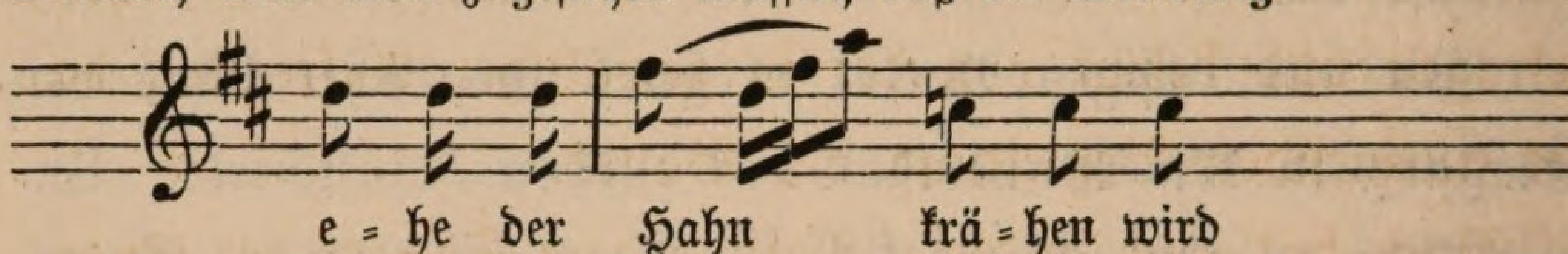
Bei Betrachtung der Recitative desselben finden wir eine höchst eigenthümliche, dabei in hohem Grade vollendete, überall den Worten der heiligen Schrift und ihrer Bedeutung auf das allerengste folgende Declamation, in damaliger Weise von dem Clavier und Baß begleitet. Nur an wenigen Stellen tritt jene Art von musikalischer Malerei ein, welche Bach so sehr liebt, und die er in den Arien und Chören oft in so eigenthümlicher Weise angewendet hat. Es ist dies vorzugsweise in der merkwürdigen Stelle der Fall: „Da dachte Petrus an die Worte Jesu, da er zu ihm sagte: „Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verläugnen. Und ging heraus und weinte bitterlich."*)

*) Man kann mit Mosevius (S. 6. a. a. O.) darüber einverstanden sein, daß Bach in der angedeuteten Figur für das Krähen des
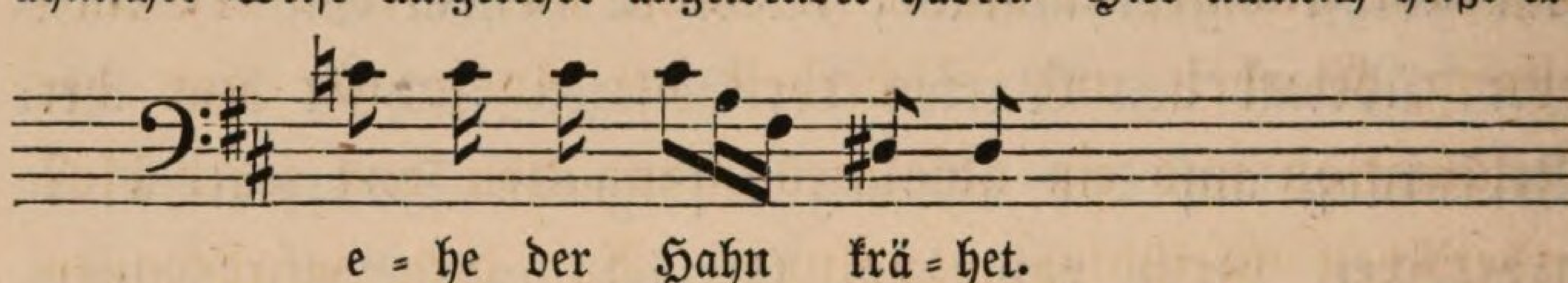
Hier wird eine fast bildliche Darstellung des Gefühlsausdrucks gegeben, deren Schönheit und Größe unübertroffen ist, und welche sich in ihrer größeren Einfachheit über die ähnliche Stelle der Johannes-Passion weithin erhebt. Aehnlich behandelt ist das Recitativ bei den Worten: „Und fing an zu trauern und zu zagen", in welchen der Ausdruck der Trauer in rührendster und zugleich höchst

---

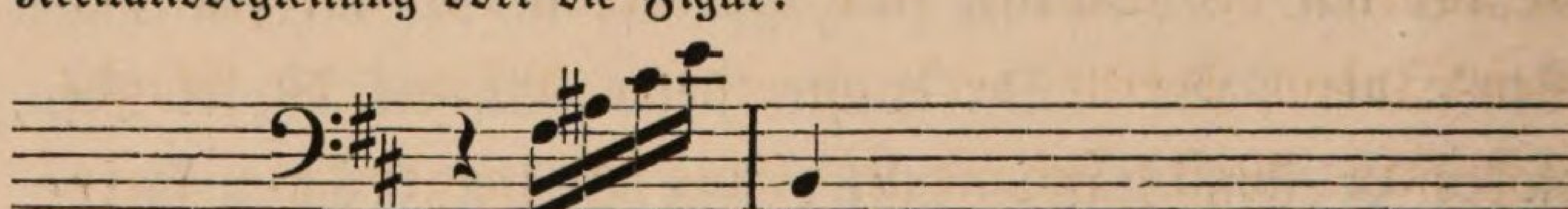
Hahnes nicht eine „niedrig-komische, die tiefe Wirkung des Gesammtbildes paralisirende Malerei" habe geben wollen. Dennoch wird man zugestehen müssen, daß die Wendung



viel eher die Idee dieser Malerei, als die Gedanken der Warnung ausdrückt. Hätte Bach dies Letztere beabsichtigt gehabt, so würde er in der Warnung des Herrn (Recit. Nr. 22) dieselbe Form nicht in sehr ähnlicher Weise umgekehrt angewendet haben. Hier nämlich heißt es:



Auch in der Johannis-Passion finden wir bei dieser Stelle eine ähnliche Malerei, zwar nicht in der Singstimme, wohl aber in dem begleitenden Basse. Auf die Worte: „Und alsbald krähte der Hahn" folgt ganz abweichend von der allgemeinen Behandlung der Recitativbegleitung dort die Figur:



Dem sei, wie ihm wolle, Bach hat dem Ernst seiner Tondichtung dadurch keinen Eintrag gethan. Hierauf kommt es allein an, und es wäre nicht erforderlich gewesen, dem, der an jene Malerei glauben möchte, wie wir es thun, das Verständniß der Innerlichkeit des großen Meisters abzusprechen.

eigenthümlicher Weise an uns heran tritt. Zu dem Worte: „Daß sie ihn kreuzigten" hat Bach eine Figur gegeben, welche malerisch bezeichnend ist. Im Uebrigen herrscht die größeste Einfachheit vor.

Erst als das große Drama vollendet und der Herr verschieden ist, als die Erde bebt und Jehovah im Sturme der empörten Natur es bezeugt, daß Christus sein Sohn gewesen sei, läßt Bach auch den Evangelisten aus der Einfachheit der erzählenden Weise heraustreten. Die Worte: „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß in zwei Stücke u. s. w. erheben sich zu dramatischer Hoheit, getragen und belebt von der in gewaltiger Aufregung daher stürmenden Begleitung des Basses.

Bach hat auch in dieser Passion dem Sänger des Evangelisten eine außerordentlich schwere Aufgabe zuertheilt. Abgesehen von dem stimmlichen Umfange, den dieselbe in Anspruch nimmt, erfordert sie Ruhe und Größe der Auffassung, Klarheit und Sicherheit der Aussprache und der Declamation und ein absolutes Fernhalten von jeder bloß pathetischen Gefühlsanwandlung. Auf dem würdevollen Vortrage des Evangelisten beruht die wesentliche Wirkung des ganzen Werkes.

In gleicher Weise wie die recitativische Erzählung nach den Worten der Schrift, sind die Reden der übrigen Personen (Judas, Petrus, der Hohepriester, Pilatus, die Mägde, des Pilatus Weib) behandelt. Eine fest ausgeprägte, eigenthümliche, den Worten des Evangeliums in bezeichnendster Weise folgende Declamation tritt hier wie dort hervor.

d. Die Recitation Christi.

Ganz anders stellt sich Bach zu den Worten, welche nach dem Evangelium dem Herrn in den Mund gelegt werden. Wie diese Worte die ganze Lehre des Christenthums in sich einschließen und in ihrer Klarheit und Größe scharf ausgezeichnet hervortreten, so hat Bach, mit richtigem Verständniß, ihnen überall eine eigenthümlich bezeichnende Färbung gegeben, sie sowohl in orchestraler Beziehung, als durch eine melodisch-rhythmische Behandlung auch rein äußerlich ausgezeichnet. In dieser Weise führt er uns den Herrn in seiner ruhigen Größe, von göttlichem Glanze umflossen, entgegen. Hier ist es nicht mehr der einfache Baß, der die Modulationen des Recitativ zu dem Klavier angiebt. Es tritt vielmehr meist in langaustönenden Accordfolgen die Begleitung der Streich-Instrumente ein. „Sie umwebt", wie von Winterfeld so schön sagt, „die Reden des Herrn wie mit einem Heiligenschein, der erst mit den letzten Worten des Gekreuzigten: Eli, Eli, lama asabthani, die Nähe des Todes verkündend, erlöscht."

Bei besonders hervortretenden Stellen tritt in dem Gesang der Worte Christi das ariose Element hervor.

So begegnen wir bei der Einsetzung des heiligen Abendmahls einer tiefsinnigen Melodik, welche uns das Mysterium des Sakraments in einem wunderbaren Tonbilde darstellt. Bei der Gabe des Kelchs: „Trinket alle daraus" u. s. w. finden wir in großen Zügen und in höchst eigenthümlich dunkler Färbung das Symbol des heiligen Blutes in seiner nie sich erschöpfenden Wunderkraft gezeichnet. Der evangelische Glaube, welcher den Priester nicht allein für

geweiht hält, „von diesem Blute zu trinken", findet hier eine kräftige Bestätigung seiner Glaubenslehre.

In den Worten: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod" treten Trauer und Schmerz in edelster melodischer Färbung hervor. Die natürlichste Einfachheit der Modulation, welche überhaupt der Recitation des Herrn eigen ist, erhöht den Eindruck dieser schönen Stelle, welche in kaum mehr als 3 Takten eine Welt von Empfindungen birgt.

Wie Bach überhaupt die Malerei in der Musik liebt, so wendet er sie auch bei den Worten des Herrn vielfach an. So sogleich in dem ersten Recitativ desselben bei den Worten: „Ihr wisset, daß nach zween Tagen Ostern wird und des Menschen Sohn wird überantwortet werden, daß er gekreuziget werde", so ferner in dem merkwürdigen Gesang der Worte: „Ich werde den Hirten schlagen und die Schaafe der Heerde werden sich zerstreuen", so endlich in dem Recitativ: „Von nun an wird es geschehen, daß ihr sehen werdet des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels", in denen, wie in einer lichtklaren Vision durch die malerische Figur des Orchesters die Darstellung der sich öffnenden Wolken angedeutet wird. Aber diese musikalische Malerei thut der Größe und Klarheit der Darstellung im Ganzen so wenig Eintrag, als der Diction im Einzelnen. Ueberall zeichnet sich diese durch eine einfache edle Färbung aus. Der Herr steht vor uns, geschlagen, verhöhnt, die ganze Fülle des tiefsten Leidens vorahnend, das Geahnte erduldend, aber überall zugleich die heilige Natur seines göttlichen Berufes vor uns enthüllend.

Graun hat in seiner schönen Composition des Todes Jesu die Worte Christi gleichfalls melodisch in die Recitative eingeflochten. Mit Recht ist diesem Werke seit mehr als 100 Jahren*) die verdienteste Anerkennung zu Theil geworden. Wollte man indeß eine vergleichende Beurtheilung eintreten lassen, so würde man in der Graunschen Darstellung Jesu nur einen schönen Menschen in schweren Leiden erkennen können, während Bach uns eben den Herrn in dem großen Opfer für die ganze Menschheit darstellt.

Die herrliche lichtumflossene Gestalt des Erlösers steht auf diese Weise auch in der musikalischen Bildung in dem Mittelpunkt des großen Werks. In ihr wird uns das Reine, Große, Erhabene in seinen edelsten, von göttlichem Geist erfüllten Formen dargestellt.

e. Die Chöre.

Wie ganz anders erblicken wir dem gegenüber die, in ihren menschlichen Leidenschaften gezeichneten Gruppen der Jünger Christi, der Priester und Aeltesten und des jüdischen Volks.

aa. Der Jünger.

Die Jünger führt der Evangelist dreimal redend ein, nehmlich mit den Worten: „Wozu dienet dieser Unrath, dieses Wasser hätte mögen theuer verkauft und den Armen gegeben werden",

ferner: „Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm?"

und während des Abendmahls: „Herr, bin ich's?"

---

*) Die erste Aufführung des „Todes Jesu" fand am 26. März 1755 statt.

Die chormäßige Behandlung dieser Reden ist in charakteristisch ernstem Tone gehalten. Ihr Inhalt ist kurz und gedrängt. Eigenthümlich genug hat Bach bei den Worten der Jünger, wie bei den Chören der Hohenpriester und Aeltesten auch die Frauenstimmen mit verwendet.

bb. Der Priester und Aeltesten des Volks.

Umfanglich bedeutender und vermöge ihres aufgeregten Wortinhalts charakteristisch mehr hervortretend sind die Chöre der Juden. Unter diesen sind die Reden der Priester und Aeltesten besonders zu betrachten.

Sie sind meist doppelchörig gesetzt und von zwei Orchestern begleitet. Unter ihnen ist der erste „Ja nicht auf das Fest, auf daß nicht ein Aufruhr werde im Volke" der bedeutendere. Bei der Berathung der Priester, wie sie Jesum mit List griffen und tödteten, tritt ihnen das Bedenken entgegen, ob das Volk den Mord an dem Festtage ruhig werde geschehen lassen? Denn sie wußten, daß Jesus von Nazareth, den sie verfolgen, einen großen Anhang im Volke hatte. Bei einer, die innerliche Erregung und Ungeduld der handelnden Gruppe lebhaft bezeichnenden Orchesterbegleitung drückt sich in dem Charakter des Tonstücks der feste Wille aus, den Herrn zu verderben. Aber die Scheu vor dem Volke, in dessen Namen sie ja handeln sollen, hält die böswillige Menge ab, das Osterfest zum Zeitpunkt ihres verbrecherischen Planes zu wählen. In dem engen Raume von 6 Takten zeichnet Bach diese eigenthümliche Situation mit meisterhafter Sicherheit. Herr des Ausdrucks und der Form, läßt er in 4 Takten die beiden Chöre in gleichmäßig wirkendem Strome und in rhythmischer Gliederung mit einander in

ihrer Ueberlegung wechseln bis sie zuletzt in glänzend kurzer Steigerung sich wie in fest gewonnenem Entschlusse zu einer großen Gesammtmasse zusammen finden.

Der zweite Priesterchor, welcher dem bereuenden Verräther Judas erwidert: „Was gehet uns das an?“ ist ganz entgegengesetzter Natur, kurz, abweisend, fast verhöhnend. Dem bitteren Vorwurfe: „Ich habe übel gethan, daß ich unschuldig Blut verrathen habe“ wird keine Beachtung geschenkt. Denn die Priester wußten ja zuvor, daß Christus unschuldig sei. Mit List hatten sie ihn greifen und tödten wollen. Das ist ihnen gelungen. Das Werkzeug wird bei Seite geworfen.

Diesem Chor folgt im Verfolg der Erzählung des Evangelisten ein sieben Takte langer, von zwei Baßstimmen gesungener Satz: „Es taugt nicht, daß wir sie (die Silberlinge) in den Gotteskasten legen, denn es ist Blutgeld“ in welchem Bach mit Meisterzügen die formale Scheinheiligkeit des Pharisäerthums dargestellt hat.

cc. Das Volk.

Die übrigen von dem Evangelisten den Priestern und Aeltesten in den Mund gelegten Worte, fallen im Wesentlichen mit dem Charakter derjenigen Chöre zusammen, welche dem jüdischen Volke angehören. Diese Volkschöre, welche in dem zweiten Theile des Werks die vorherrschende Tonmasse bilden, sind aufgeregter, wilder, fanatischer gehalten als die der Priester. Während dort Hochmuth und Bosheit im gleißnerischen Gewande der Ehrbarkeit daher zu schreiten suchen, bricht hier der Strom der Leidenschaft in wilden Fluthen frei hervor. Hier bindet keine Rücksicht,

hier verhüllt sich die blinde Wuth nicht. Offen tritt sie an das Licht und stürzt sich auf ihr Opfer. Christus, der Wehrlose, ist verrathen, gefangen, gebunden, schutzlos der rohen Menge gegenüber gestellt. Zuerst noch schüchtern auftretend, wächst mit dem Rausche deren Muth und Bosheit.

Der Hohepriester nach dem Verhöre Jesu zerreißt sein Kleid: „Er hat Gott gelästert. Was bedürfen wir weiter Zeugniß? Was dünket euch?“ Ihm antwortet das Volk mit den Worten, mit welchen das große Verbrechen begonnen wird, „Er ist des Todes schuldig“. Aber nicht Ueberzeugung und fester Wille werden hier ausgedrückt. Zerstreut, wie in Unsicherheit, scheint ein Theil der Menge auf den andern zu horchen. So treten die Stimmen vereinzelt, gewissermaßen fragend nach einander ein. Erst später gewinnt die Melodie den Charakter der Festigkeit, der das Urtheil begründet. Fünf Takte reichen für die geniale Zeichnung dieses achtstimmigen Chors aus.

Von hier ab ist die Bahn gebrochen. Die Schranke ist gefallen, vor der die Menge bis dahin zaudernd gestanden hatte. Der wilde Strom eines zügellosen Fanatismus quillt über. Sie speien ihm in das Angesicht und schlagen ihn mit Fäusten, und ihn verhöhnend fragen sie: „Weissage uns Christe, wer ist's der dich schlug?“ Der Ausdruck fanatischen Hohns und wilder leidenschaftlicher Grausamkeit spricht aus jedem Ton, aus jeder Harmonieenfolge. Von allen Seiten her hört man die tobende Menge den Wehrlosen umstürmen, mit Fragen, Schlägen, Hohn und Spott ihn überhäufend. Es findet sich in diesem, wie freilich in jedem einzelnen Chorsatz des großen

Werks eine charakteristische Gestaltung der einzelnen Stimmen, welche uns darüber erstaunen läßt, daß ein hervortretender Tonsetzer der neueren Zeit seine Polyphonie als neue Entdeckung im Gebiete des musikalischen Fortschritts hat bezeichnen dürfen.

Der wilde Strom der Empörung tobt weiter fort.

Als der Landpfleger die Juden fragt, ob er ihnen Christum oder Barrabam losgeben solle, antwortet das ganze Volk, in wild mißtönendem kurzen Schrei, wie aus einem Munde: „Barrabam!“ Und als er ferner fragt: „Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?“ da schreit die fanatische Menge ihr: „Laß ihn kreuzigen!“ Dies Musikstück, das uns das Kreuz in Tönen darstellt, mahlt in erschreckender Klarheit den nach Blut dürstenden wilden Haß, die concentrirte schnell. sich steigernde Wuth, welche das äußerste daran setzt, um das äußerste zu erreichen. Jene langgezogenen, seltsam gestalteten wilden Tongänge, die von den vier Stimmen nach einander aufgenommen werden, tönen zu uns wie der Schrei wilder Thiere, deren Wuth durch den Geruch des Bluts entflammt wird. Diesem Ausbruch der Volkswuth gegenüber war ein beruhigender, christlich erhebender Gegensatz nothwendig. Bach hat deshalb dem Chor unmittelbar den Choral: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ zu der schönen Melodie „Herzliebster Jesu“ folgen lassen.

Man kann den künstlerischen Takt nicht genug bewundern, mit welchem der alte Meister gerade in die Düsterheit der Leidenschaft plötzlich den Lichtschein der christlichen Liebe hereinleuchten läßt, wie er dadurch von der äußersten

Grenze der Aufregung zur Ruhe und zur Andacht zurückführt. Ohne die Wirkung der Choräle wäre die Passions-Musik in der That ein wild aufgeregtes, von allen Leidenschaften erfülltes Tonbild geworden, während es jetzt die Reinheit der höchsten und edelsten Stimmung hervorruft.

Auf die weitere Frage des Pilatus: „Was hat er denn Uebels gethan?" lassen die Juden statt jeder anderen Antwort ihr: „Laß ihn kreuzigen" noch einmal erschallen. Auch Bach läßt den vorigen Chor nur einen Ton höher und eben so viel schärfer, sonst unverändert zum zweitenmale an uns vorüber gehen. Den Ausbruch fanatischer Wuth noch greller zu malen, vermochte er nicht. Und doch fand er in der Erhöhung des Tonsatzes ein Mittel ihn einschneidender hervortreten zu lassen.

Pilatus nimmt Wasser, wäscht sich die Hände vor dem Volk und spricht: „Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten." Da antwortet das ganze Volk: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder." Ein in freier Gegenbewegung aller Stimmen fugirter vierstimmiger Satz von der höchsten Meisterschaft, in wild drohender Declamation und der scharf ausgeprägtesten Charakteristik. Hier hat der Fanatismus des Volks seinen Gipfelpunkt erreicht. Es bedarf des Terrorismus nicht mehr. Der Wille der Menge ist geschehen, der Herr unwiederruflich verurtheilt. Hiermit ändert sich auch der musikalische Charakter. Der folgende kurze Satz: „Gegrüßet seist du Judenkönig!" ist nicht in dem wuthsprühenden Tone der vorhergehenden Chöre gehalten. Es liegt eine gewisse Befriedigung in dem Hohn, mit dem der Volkshaufe sich vor dem blutenden, bleichen, gemarterten

Manne im Purpurmantel, mit der Dornenkrone auf dem Haupt und dem Rohrscepter im Arme beugt. Von allen Seiten her wird der Spott über ihn ausgegossen. In dem harmonischen Fluß eines melodisch wirkenden kurzen Satzes begegnen sich die beiden Chöre bis sie sich in bezeichnender Weise bei dem Worte: „König" zu gellender Dissonanz zusammenfinden.

Nun ist der Herr nach schwerem Leidensgange gekreuzigt. Und der Haufe zieht wiederum höhnend an ihm vorüber und lästert ihn: „Der du den Tempel Gottes zerbrichst und baust ihn in drei Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steig herab vom Kreuz." Auch hier ist der Hohn und Spott gegen das wehrlose am Kreuz hängende Opfer in Meisterzügen wieder gegeben, welche sich nicht nur in der dramatischen Gesammtwirkung dieses herrlichen Doppelchors, sondern auch in dessen Einzelheiten darstellen. Man betrachte nur die durch alle Stimmen in die Höhe wallende Figur zu dem Worte: „bauest" und das auffallend syncopirte, sich von oben herab senkende „so steig herab."

Aber nicht bloß das Volk, auch die Hohenpriester, Schriftgelehrten und Aeltesten ziehen am Kreuz vorbei und spotten sein: „Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen" rufen sie in getrennt sich begegnenden, stark rhythmischen Chören dem Dulder hinauf. Mit den Worten: „Bist du der König der Juden" fällt ein auf stolzer Melodie fugirtes Thema ein, das mit den Worten: „so steige er vom Kreuz herab" in die anloge Figur des vorigen Chors zurückfällt und mit neu ausbrechendem boshaftem Hohn „Er hat Gott vertraut, der erlöse ihn,

lüftet's ihn" u. s. w. dem kräftig und festgezeichneten einstimmig gesungenen Schluß entgegen eilt, „denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn!" Ueberall finden wir bis auf diesen Schluß hin, dessen Härte auf so wohlthätige Weise durch das in weicher Melodie klagende Recitativ „Ach Golgatha" ausgeglichen wird, in allen 8 Stimmen eine wechselnde Zeichnung und Charakteristik, wie sie eben nur die höchste Meisterschaft in einem Meisterwerke ersten Ranges bieten kann und welche sich in einem fast unglaublichen Maaße mit der formalen Herrschaft über die Tonmassen verbindet. Denn nie wird in dem brausenden Strome aller dieser Chöre, in ihrer leidenschaftlichen Wildheit und Aufregung auch nur für einen Augenblick das Maaß der Schönheitslinien überschritten, nirgend die Würde verletzt, die dem Heiligthum Gottes gebührt, zu dessen Ehre der Meister das Werk geschaffen hat. Nirgends finden wir Unruhe, Hast, Ueberstürzung! — Und so spricht sich der große Styl des Meisters denn auch in dem letzten Chorsatze der Hohenpriester und Pharisäer aus: „Herr wir haben gedacht, daß dieser Verräther früher sprach, da er noch lebte: Ich will nach dreien Tagen wieder auferstehen" in welchem sich der ganze Hochmuth des gesättigten Rachegefühls, aber auch die Besorgniß ausdrückt, daß eben das Ende des Trauerspiels nicht in dem Sinne der Urheber desselben eintreten möchte. Die Worte: „Und werde der letzte Betrug ärger als der erste" sind in unruhiger Gegenbewegung der Stimmen geschrieben, welche in figurirter seltsamer Melodie die Furcht des bösen Gewissens deutlich erkennen lassen, das sich nur mühsam hinter den hohen Reden verbirgt

und die äußere Macht zu ihrer Sicherheit um Hilfe anruft.

Alle diese Chöre tragen ein dunkles Colorit. Sie machen zum großen Theil den Eindruck von Nachtstücken. Auf düsterem Grunde erblickt man im rothen Scheine der Fackeln und des Feuers verzerrte Gesichter, wilde fremdartige Gestalten. Wo das Licht des Tages hereinbricht, da ist es wie von einem grauen Flor umschleiert. Ueberall erkennen wir das alte Judenthum in der Zersetzung, die das priesterliche Regiment darüber gebracht hatte. Wir erkennen aber auch in der Schilderung des Volks durch Bach jene mächtige Gewalt, die, wo sie entfesselt daher fluthet, keine Schranke achtet und göttliches und menschliches Recht höhnend zerbricht. Bach lebte in einer Zeit, in der das Wort „Volk" nur einen beschränkten Gattungsbegriff bezeichnete. In wahrhaft bewunderungswürdiger Weise hat er, weit über das Vorstellungsvermögen seiner Zeit hinaus, das Volk als solches und zugleich das jüdische Volk in seiner Besonderheit gekennzeichnet.

f. Die christliche Gemeinde.

Einen ganz entgegengesetzten Charakter finden wir naturgemäß in den Stimmen aus der Gemeinde ausgedrückt. Die große Aufgabe, welche diesen Chören und Einzelnsätzen zuertheilt war, in denen die Mitleidenheit des Christenthums bei dem Todesgange des Herrn, die Hoffnung, die Liebe, der Glaube wechselnd ihren Ausdruck finden, welche sich als beruhigender Gegensatz gegen den wildbrausenden Strom des Judenthums um den Herrn und Heiland gruppiren sollten, ist in einer Weise gelöst, welche auf die höch-

sten Höhen der Kunst führt. Die Form dieser Stücke, wo sie nicht in chormäßiger Behandlung auftreten, ist theils die der Recitation, theils die der Arie.

aa. in den Recitativen.

Die Recitation ist völlig abweichend von den Recitativen des Evangeliums, durchweg melodisch und in gebundenem Charakter gehalten und in äußerst eigenthümlicher Weise mit orchestraler Begleitung versehen, deren Motive in allen Formen und Modulationen streng und fest durchgeführt werden. In den Cantaten und in der Johannis-Passion bezeichnet Bach die derartigen Musikstücke als „Arioso". Sie sind ein klarer Spiegel der Empfindungen, welche in der christlichen Gemeinde durch die im Evangelium dargestellten Situationen bedingt werden. Die Mittel, mit denen Bach diese Meisterwerke des Ausdrucks und der Empfindung geschaffen hat, sind sehr einfach. Zwei Flöten oder zwei Oboen über dem Baß oder eine Solo-Violine neben dem Quartett, eines weiteren Aufwandes hat er zu der Declamation seiner Worte nicht beburft. Und doch welch ein reicher Schatz von tief gläubigem, ernst christlichem Gefühl ist in diesen, von dem Meister wie es scheint mit Vorliebe behandelten Stücken niedergelegt! Wie reden sie in rührenden Melodien, in den edelsten Wendungen, die die Tonkunst erfinden konnte, zu uns! Wie stellen sie sich zu jener unheilvoll tobenden, von wildem fanatischen Hasse gegen den Erlöser überschwellenden Menge des jüdischen Volks in einen christlich sanften, demuthsvoll gläubigen Gegensatz. Wird nicht der Eindruck des ersten Recitativs: „Du lieber Heiland du" für jeden unvergeßlich sein, an dem das Werk zum erstenmale vorübergeht? Zwei

Flöten in melodisch fortlaufendem Gange über dem in kurzen Noten markirten Baß leiten zu der einfach rührenden Declamation der Worte über und führen den Sinn in eine elegische Grundstimmung, wie sie nicht erhebender gedacht werden kann. Und jene klagende Melodie zu dem Recitativ: „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz" (2 Flöten, 2 Oboen über dem Orgelpunkt auf dem Grundton) muß sie nicht wie Sternenlicht auf klarem Nachthimmel in die trübe Stunde hinein leuchten, in der der Herr ausruft: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod?" während die bebende Gemeinde, im Gebet neben ihm auf den Knien liegend, das reuige Bekenntniß ausspricht: „Ich, ach Herr Jesu, habe dieß verschuldet, was du erduldet!"

Betrachten wir ferner das merkwürdige Recitativ des Alt: „Erbarm es Gott", dessen scharf gezeichneter Rhythmus mit einer selbst für Bach gewaltig wirkenden Declamation Hand in Hand geht! Wir glauben in dieser einschneidenden Figur die Geißelschläge zu vernehmen, unter denen der Herr zu bluten beginnt. Wir finden als höchst interessanten Vergleichspunkt in dem 2ten Theil von Händels herrlicher, gleichfalls dem Alt zugetheilter Arie im Messias: „Er bot den Schlägen seinen Rücken" bei Schilderung derselben Situation eine fast gleiche Behandlung in dem Orchester wieder. Ebenso ist derselbe Rhythmus zu der gleichartigen Stelle der Johannis-Passion angewendet.

Möge noch das Recitativ: „Ach Golgatha, unseliges Golgatha" (2 Oboi di caccia halb in gehaltenen Tönen, halb in klagender Figur über den gebrochenen Accor-

den des Cello) mit seinem schmerzlich dumpfen Charakter, ebenso der schöne Satz: „Am Abend, da es kühle war“, erwähnt sein, aus welchem der Hauch des Friedens und einer heiligen Ruhe spricht, nach dem düsteren Sturme, der so eben daher getobt hat, der Gnadenblick der Versöhnung von oben her.

bb. in den Arien.

In der Regel sind diesen Recitativen Arien angehängt, welche mit ihnen gewissermaßen einen Gedanken bilden. In dem Bestreben, die Einheit des Charakters festzuhalten, hat Bach diese Arien fast durchgängig von denselben Instrumenten begleiten lassen, die er den vorhergehenden Recitativen gegeben hatte. Nur in einem Falle (in der Tenor-Arie „Geduld, Geduld“, deren Begleitung allein dem Violoncell und der Orgel gegeben ist) ist er hiervon abgewichen.

Mag die Form dieser Arien zum Theil veraltet sein, so finden sich doch in ihnen Züge wunderbarster Gestaltung und einer individuellen Plastik vor, wie sie nicht eigenthümlicher hätten gedacht werden können. Es sei erlaubt, in dieser Hinsicht auf die Flötenbegleitung des 2ten Theils der Arie: „Buß und Reu“ zu den Worten: „daß die Tropfen meiner Zähren“ aufmerksam zu machen, ebenso auf den sprechenden Ausdruck der Sopran-Arie in hmoll zu dem oft wiederholten, stets in neuen Wendungen gesteigerten Texte: „Blute nur“, der so unübertrefflich schön die blutende Wunde in dem Herzen Jesu darstellt.

Freilich darf man in den Arien Bach's ebensowenig als in irgend einem seiner sonstigen für die Kirche bestimmten

Tonstücke eine Unterhaltungsmusik suchen. Man findet in ihnen auch nicht die kleinste Concession für die Sänger, oder wenn man will, für die Singstimme. Die Melodie ist den strengen Forderungen der Declamation und des Ausdrucks, sowie des, dem ganzen Werke innewohnenden Gesammtcharakters untergeordnet, nirgends auf äußeren Glanz oder sinnlichen Effect berechnet. Daher sind die Arien auch in Bezug auf die Gesangstechnik zum Theil außerordentlich schwer auszuführen.

Im Allgemeinen pflegt, wie bereits bei Gelegenheit der Cantaten und der Johannis-Passion erwähnt ist, im Publikum eine große Abneigung gegen die Bach'schen Arien vorhanden zu sein. Der Grund hiefür liegt in dem Gesammtcharakter derselben. Für eigentliche Sänger hat Bach nie componirt, obschon er mitunter die Schwierigkeiten auf das Aeußerste gesteigert hat. Die zu seiner Zeit modernen Arien, welche er in Dresden sehr wohl kennen gelernt hatte, nannte er „artige Liederchen". Seine Arien sollten, wie all seine christlichen Musiken, Theile einer gottesdienstlichen Feier sein, und nur von diesem Standpunkt aus, der in dem Herzen Bach's ein sehr strenger war, dürfen sie beurtheilt werden.

Solcher Art sind die Schönheiten, die wir grade in einigen der Arien finden, deren Mehrzahl die große Menge für veraltet und überlebt erachtet. Hierher gehört zunächst die Tenor-Arie: „Ich will bei meinem Jesu bleiben", welche mit dem Recitativ „o Schmerz" den Worten des Herrn: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod. Bleibet hier und wachet bei mir" folgt. Die Stimmführung der obligaten Oboe zu dem begleitenden Baß

(nur für diese beiden Instrumente mit der Orgel ist das Stück gesetzt) und dem Tenorgesang ist an sich ein contrapunktisches Meisterwerk. Mehr als dies aber erregt die schön gezeichnete gefühlvolle Melodie unsern Antheil, deren weicher Charakter gegen den mit der Begleitung des Streich-Quartetts in rhythmischer Gliederung dazwischen tretenden melodischen Chor: „So schlafen unsre Sünden ein" in einen wohlthuenden Gegensatz gebracht ist. Es ist ein Lichtblick in tiefer Nacht, der aus diesem herrlichen Stück hervorleuchtet. Der Herr wacht und betet. Wir sollen mit ihm wachen, daß unsre Sünden uns verlassen.

Mehr noch als diese tritt die Alt-Arie: „Erbarme dich" hervor, deren tief ausdrucksvoller Inhalt zu dem Edelsten und Vollendetsten gehört, das überhaupt jemals auf dem Gebiete der Tonkunst und insbesondere auch von Bach geschaffen worden ist. Mit welch wunderbar ergreifendem Gefühl beginnt nach den Worten der Verläugnung Petri: „Und ging hinaus und weinte bitterlich" der rührende Klagegesang in dem Solo der ersten Violine. Die Zerknirschung eines frommen, von tiefster Reue erfüllten Herzens konnte nicht edler, nicht weicher und eindringlicher dargestellt werden, als durch diese von reicher Melodie und der feinsten Harmonik überquellende Tonschöpfung. Durch den Hinzutritt der Gesangsstimme wird dieselbe zum frommen Gebet erhoben, das demüthig und ergreifend in die innerste Seele spricht. Aber der Meister will die Zerknirschung der Reue und des tiefen Schmerzes nicht ohne Trost und Erhebung sich selbst überlassen. Durch den sich unmittelbar an das verhallende Solo der Violine anschließenden schönen Choral: „Bin ich gleich von dir ge-

wichen" weiß er diesem Abschnitt einen versöhnenden, frommen Abschluß zu geben.

cc. in den Chören.

Wie wir in diesen Recitativen und Arien, sowie in dem ersten großen Eingangschor die Stimme aus der christlichen Gemeinde vorzugsweise in dem Ausdruck der leidenden, mitfühlenden, den Herrn auf dem Kreuzeswege begleitenden Empfindung als das lyrische Element der großen Tonschöpfung erkannt haben, so erhebt sich dieser Ausdruck in dem Augenblick, in welchem der Verrath sich der Person Jesu bemächtigt hat und dieser der ihn umgebenden Gemeinde entrissen, in die Gewalt seiner tödtlichen Feinde geliefert wird, zu lebendigerem Schwunge, zu wirklich dramatischer Hoheit. Ein Tonsatz nur ist es, in dem dieser Charakter mit wunderbarer Gewalt sich ausspricht. Aber dieser eine Tonsatz gehört dem Höchsten und Großartigsten an, das in der Musik überhaupt je geschaffen worden. Um ihn betrachten zu können, treten wir noch einmal zu dem auf dem Oelberge betenden Christus zurück. Judas, der Verräther, hat die Häscher und Knechte des Hohenpriesters dorthin geleitet. Der Herr wird gebunden. Man führt ihn fort, um ihn zu richten. Die trostlose Gemeinde sieht von fern der traurigen Handlung zu, ohne sie hindern zu können.

Zwei Stimmen (Sopran und Alt) erheben sich und klagen theils in verschlungenen Wendungen, welche das Fortführen Jesu in den Banden der Häscher zeichnen, theils in melodisch trauriger, gleichmäßig fortschreitender Bewegung, von dem ersten Orchester (ohne Baß und Orgel) in eigenthümlicher Gegenbewegung begleitet. Ein Theil des

Chors, ohnmächtig zum Helfen und doch zu bewegt, um das Unerhörte schweigend mit ansehen zu können, fällt mit ängstlichem, unruhig drängendem Ausruf: „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!" dreimal in den klagenden Gesang der Einzelnstimmen ein. Da übermannt Alle das empörende Gefühl, daß einer der ihren, ein Jünger Christi, es gewesen, der den Verrath begangen, den Herrn in die Gewalt seiner Feinde gebracht hat.

Unter diesem Gefühl verschwindet die Empfindung der Trauer, und plötzlich im Uebermaaß der Erregung schwillt der zurückgehaltene Zorn laut auf. Das beleidigte Gefühl der christlichen Gemeinde durchbricht die Schranken ängstlicher Scheu und demüthiger Hingebung. Mit leidenschaftlicher Gewalt hören wir in den einzelnen Stimmen, dann in gegen einander wirkenden mächtigen Tonmassen verzweiflungsvoll die Frage an den Himmel richten: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?" Wie Feuerstrahlen von oben her sprüht es in den Singstimmen und den diese stützenden Blase-Instrumenten herab, wie rollende Donner antworten die Bässe aus der Tiefe. So tobt der Sturm der höchsten Erregung wild brausend daher, bis Chöre und Orchester in kurzen, gewaltigen Schlägen, wie durch eine Antwort aus den Wolken betäubt, plötzlich abbrechen. Eine tiefe ängstliche Stille banger Erwartung tritt in langer Pause dem tobenden Aufruhr gegenüber. Dann erheben sich die Stimmen von neuem zu dem Fluche: „Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle!" Wie das Gericht des Herrn bricht über dem Verräther die Strafe des göttlichen und menschlichen Zornes herein. In wechselseitig sich steigernder Er-

regung, von dem Sturme beider Orchester umbraust, schleudern die Chöre das wild zürnende: „Zertrümmre, verderbe, verschlinge, zerschelle in plötzlicher Wuth der falsche Verräther, das mördrische Blut“ in den rothglühenden Flammenschein der Feuer hinab, die sich vor den Blicken der zürnenden Menge, wie aus den Tiefen der Hölle her, entzünden. Es würde schwer sein, unter den großen Tonschöpfungen, welche die klassischen Meister uns zurückgelassen haben, einen Satz zu finden, welcher dem, der uns soeben beschäftigt hat, an großartiger Wirkung vorangestellt werden könnte. Er steht auf jener, fast unnahbaren Höhe, auf der wir das furchtbar erschütternde Dies irae aus Mozarts Requiem bewundern. Keine äußeren Mittel sind es, welche dieses außerordentliche Musikstück zu der gigantischen Höhe gipfeln, auf die uns dasselbe fortreißt. Keine lärmende Instrumente sind verwendet, den Eindruck äußerlich zu erhöhen. Beide Orchester bestehen nur aus dem Streich-Quartett, den Flöten und Oboen. Aber sie brausen mit den Stimmen der Chöre in wildtobendem Aufruhr wie ein Sturm daher, der nur durch sich selbst beschwichtigt werden kann, wenn der Inhalt seiner Kräfte erschöpft ist.*)

Der Dichter hat den ersten Theil der Passion mit diesem Chor geschlossen sehen wollen.

---

*) Es ist schwer verständlich, wie man in der rhythmisch festen Gliederung dieses im 3/8 Takt geschriebenen Doppelchors das Motiv eines Walzers erblicken kann (Mosevius Matthäus-Passion S. 44). Man hätte meinen sollen, daß keine Voraussetzung ferner liegen könne als diese und daß Mosevius, wenn er ja dieser sonderbaren Conjectur eines eigenthümlich organisirten Musikers hätte gedenken wollen, er sie in ganz anderer Weise hätte abfertigen sollen, als er dies gethan hat.

g. Die Choräle.

Mit tiefem Verständniß hat Bach das wildaufgeregte Tonstück zu diesem Abschluß nicht geeignet gehalten. Er setzt das Evangelium bis zur Flucht der Jünger fort, um in dem Choral: „O Mensch, beweine deine Sünden groß" dem geängsteten Gemüthe weit über die Worte seines Textes hinaus das Symbol der Erlösung zu zeigen, und so, in ächt kirchlicher und sinniger Weise, aber auch in ebenso künstlerischer Vollendung den ersten Abschnitt zu schließen, der der Charfreitags-Predigt zur Einleitung hatte dienen sollen. Wie hätte dieser Zweck erfüllt werden können, wenn das Wort Gottes sich unmittelbar an die Aufregung jenes gewaltigen Chors hätte knüpfen müssen?

Die Bearbeitung dieses Chorals*) ist in der That eine bewunderungswürdige. Ueber einem selbstständig wirkenden Orchester, das in breiter symphonischer Behandlung (2 Flöten, 2 Oboi d'amour, Streich-Quartett und Orgel) und in der merkwürdigsten Verschmelzung, Verarbeitung und Umkehrung der Motive fortdauernd die großartigsten und zugleich sanftesten Stimmungen entwickelt, bewegt sich der nach einer der ältesten Kirchenmelodieen gesungene Chor, von dem die Oberstimme mit der Orgel als cantus firmus erscheint.

Die Behandlung dieses Chors weicht so sehr von der sonstigen Weise Bachs, die Choräle zu setzen, ab, daß man

*) Bei Gelegenheit der Johannis-Passion ist bereits gesagt worden, daß dieser Choral früher den Einleitungs-Chor dieses Werks gebildet hat und von dort hierher übernommen worden ist.

nothwendiger Weise zu der Ueberzeugung gelangt, der Meister habe, wie in dem großen Eingangs-Chor, eine ganz besondere Idee zur Anschauung bringen wollen.

Der Inhalt dieses Tonsatzes erhebt sich über die Bedeutung der Kirchengemeinde hinaus bis an die Grenzen der Vision, in welcher sich, noch ehe das in den drei Unterstimmen des Chors anklingende Leiden des Herrn vollendet worden, der Gedanke der christlichen Kirche, ihrer Größe und Milde, ihrer Glaubensfestigkeit und Liebe versinnlicht, in welcher die Erfüllung der Verheißungen wie durch Engelsstimmen von oben her verkündet wird. So ist derselbe ein fest gezeichneter Schluß für den ersten Theil dieses großen, so tief empfundenen und so tief eingreifenden Werkes, so steht er dem schmerzerfüllten, unruhigbangen Eingangs-Chor siegreich gegenüber, so verkündet er schon bei dem Beginn der Leiden den Sieg des göttlichen Opfers. Bach hat bekanntlich in seinen kirchlichen Werken oft genug gewisse symbolische Gedanken ausgedrückt, welche sich aus der formellen Behandlung der Tonstücke, sowie aus ihrem inneren Gehalt gleichmäßig ergeben. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir dem eben besprochenen Musikstücke eine derartige Bedeutung beilegen. Nirgends konnte sie mehr an ihrem Platze sein, nirgends war sie künstlerisch erhebender entwickelt, als wir es eben hier finden. So gestaltet sich dieser reiche Choral zu einem nothwendigen und vollendeten Mittelgliede zwischen dem Eingangs-Chor, dem Leiden des Herrn und der Grablegung desselben, die wir bald zu betrachten haben werden.

Ehe wir indeß an diese herantreten, haben wir noch einen Blick auf jene edelsten und wichtigsten Theile des

großen Werks zu werfen, welche sich uns in den übrigen Chorälen darstellen.

Welchen Zweck dieselben in der Organisation dieser großen Tonschöpfung zu erfüllen hatten, ist bereits im Eingange angedeutet worden. Bach hat sie mit dem ihm eigenthümlichen künstlerischen Takt überall dahin eingefügt, wo ihr Eintritt mit Nothwendigkeit den Eintritt eines christlich-kirchlichen Gedankens zu bezeichnen hatte. Nicht mehr die ideale Kirchengemeinde, die menschlich leidende und menschlich fühlende ist es, die aus diesen ernsten und tief ergreifenden Klängen zu uns redet. Es ist die christliche Kirche, das vollendete Christenthum, das in ihnen uns siegreich entgegentritt, dessen ruhige Größe und Erhabenheit uns in den Augenblicken der Leidenschaft, der Schwäche, des Schmerzes, der Zweifel mit dem lichtklaren Scheine heiliger Flammen umleuchtet.

Um dies im Einzelnen nachzuweisen, würde es nothwendig sein, jeden einzelnen der vorkommenden 15 Choralsätze einer besonderen Besprechung zu unterziehen. Dies würde weiter führen, als der Zweck dieser Darlegung es gestattet. Nur auf die besondere Bedeutung sei es erlaubt, hinzuweisen, welche Bach dem wunderbar schönen Passionsliede: „O Haupt voll Blut und Wunden“ in dem Werke beigelegt hat, indem er dessen Melodie fünfmal an uns vorüberführt. An einer andern hiezu mehr geeigneten Stelle wird ausgeführt werden, wie die besondere Eigenthümlichkeit der vierstimmigen Choräle Bachs in der charakteristischen Belebung der Mittelstimmen und in dem dadurch herbeigeführten, den jedesmaligen Worten des Textes sich genau anschließenden besonderen Ausdruck beruht. Nirgends

kann diese eigenthümliche Schönheit, welche Bach auf diese Weise den Chorälen verliehen hat, klarer hervortreten, als in der viermal verschieden gesetzten, eben so oft den Ausdruck wechselnden, und die tiefsten Seiten der Empfindung anregenden Bearbeitung dieses Passionsliedes, in dessen letztem Erscheinen mit den Worten: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir", nach dem Tode Jesu jene unvergleichlich erhabene Stimmung erreicht wird, welche uns dicht an das Kreuz heranführt, an dem der Erlöser das göttliche Leben so eben ausgehaucht hat.

h. Der Schluß-Chor.

Mit dieser Betrachtung haben wir uns dem Schlusse des Werks genähert.

Pilatus hat auf das Verlangen der Priester und Pharisäer Hüter bestellt, welche das Grab bewachen sollen, in das fromme Hände den Leib des Herrn gelegt. Sie haben den Stein, der das Grab verschloß, versiegelt. Christus, der Gekreuzigte, schläft den kurzen Todesschlaf. Am Grabe aber steht die Gemeinde, in stillem Schmerz den Heimgang ihres Meisters beklagend.

In recitativisch-melodiösem Gesange, von dem choralartigen Ausruf der versammelten Menge: „Mein Jesu, gute Nacht" viermal unterbrochen, leiten vier Einzelstimmen zu dem großen Schlußchor über.

Der kurze Gesang dieser Stimmen erklingt in mildem Ernst. Wir finden in ihm neben dem tiefsten Schmerz jene Zuversicht ausgedrückt, welche, obschon Schmach und Tod über den Herrn in Fluthen und Strömen sich ergossen haben, doch weder an ihm, noch an seiner Zukunft zweifelt.

So führt uns Bach in den letzten Satz seines größesten Meisterwerks ein, welcher, wie der Eingangschor in zwei Chöre und zu zwei Orchestern gesetzt ist.

Dieses Tonstück, welches in der breiten Haltung seiner musikalisch streng gesonderten Theile, wie ein ruhiger Strom daher quillt, athmet nicht leidenschaftlichen Schmerz, sondern ernste Trauer, aber auch die Zuversicht christlich gläubiger Hoffnung. Sanft und voll Melodie, in harmonischer Ruhe, kaum bei den Worten: „euer Grab= und Leichenstein" in dissonirende Accorde ausweichend, wird das Ende herbeigeführt, das, als vollkommener Gegensatz zu dem unruhigen, ängstlich fortstrebenden Anfangschor, zu dem wildbewegten Inhalt des Evangeliums, und zu der ernsten Hoheit der Choralgesänge, über dem Grabe die Zukunft des Herrn darstellt. Getröstet und erhoben verläßt die Gemeinde die Stätte, auf der das Furchtbare vollendet worden.

Wir haben ein in voller Wahrheit und Lebensfülle gezeichnetes Bild der Leidensgeschichte des Herrn vor uns gehabt, das uns mit unwiderstehlicher Gewalt mitten hinein versetzt hat in jene Zeit. Wir haben aber zugleich in dem Leiden die Zukunft des Herrn gesehen und in ihr die Größe und Milde, den ganzen Ernst des christlich=evangelischen Religionsbekenntnisses. Wir erkennen in diesem Werke den vollen Erguß eines tief religiösen Sinnes, in Formen dargestellt, welcher, von Meisterhand geschaffen, dem Vollendesten angehören, das je geboten worden ist. Wir finden darin das höchste Maaß künstlerischer Erfindung, selbstständigen Schaffens und vollendeter Schöne. Darüber schwebt die Weihe ächter religiöser Kraft und das heilige

Feuer einer gottesfürchtigen und gottesdienstlichen Grundstimmung.

Ob wir dieser Musik die Bezeichnung „Kirchenmusik" absprechen dürfen, wie dies von strengen Beurtheilern geschehen ist*), welche den Styl zu opernhaft, den Ausdruck der Leidenschaften und Gefühle zu menschlich gefunden haben, ob nach jener Stimme aus Bachs eigener Zeit diese unvergleichliche Passion in der Kirche einen widrigen Eindruck hervorgebracht haben könne, dies mag nach dem Vorangedeuteten als eine müßige Frage füglich unerörtert bleiben.

Eines aber ist es, zu dem uns der Rückblick auf die beiden großen Schöpfungen des merkwürdigen Tondichters hinweist, welche wir soeben betrachtet haben. Es ist dies die Erkenntniß, daß man Großes, Vollendetes nur schaffen könne, wenn man die Arbeit nicht nur mit dem ganzen Ernst eines eisernen Willens, mit der Hingebung einer vollen Seele beginnt, sondern auch wenn man für sie das nöthige Maaß des Wissens und Könnens, sowie die absolute Herrschaft über die Form mitbringt. Schon an einer Stelle unserer Betrachtung ist darauf hingewiesen worden, daß eine neuere Schule, welche die Zukunft der Musik auf ihr Banner geschrieben hat, unter Zerschlagung überkommener Formen den polyphonen Styl und den genauesten Anschluß der Melodie und Deklamation an die Worte der Dichtung, als eine Hauptforderung für die Regeneration der dramatischen Musik hingestellt hat. Sie hat zugleich der Sprache der Instrumente (dem Orchester) ein mehr selbstständig wirkende Geltung gesichert wissen

*) v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang. Band III.

wollen, als ihrer Meinung nach in den bisherigen Kunstschöpfungen zu finden gewesen ist.

J. S. Bach*) hat durch seine Passionen (wie in unzähligen anderen gleichberechtigten Werken) vor nun fast anderthalbhundert Jahren diese Forderungen zu erfüllen gewußt, in einem Maaße, welches zu erreichen die Jünger der Zukunft die größeste Mühe haben möchten. Bachs Leben und Wirken, so sehr es nach vielen Seiten hin von der Anerkennung seiner Zeitgenossen begleitet war, und so sehr der alte Meister seinen eignen Werth erkannt haben mochte, war doch vorwiegend von einem Hauptzuge seines Charakters begleitet, dem der Bescheidenheit.

Soli Deo Gloria war der Wahlspruch, dessen Initialen er auf seine Arbeiten zu setzen pflegte. Das riesige Tonwerk, das wir so eben betrachtet haben, erfüllt uns derart mit Staunen und ehrerbietiger Bewunderung, daß uns daneben die Schöpfungen unserer Zeit wie zwerghafte Gestalten erscheinen. Möchte das Streben, ihn zu erreichen, seiner Größe und gewaltigen Schöpfungskraft näher zu kommen, stets mit jenem so hervortretendem Zuge seines Charakters verbunden sein. Dann wird auch die Zukunft der Musik, deren er schon vor so langer Zeit Herr war, die lebenden und strebenden Jünger nicht mehr mit so banger Sorge erfüllen. Dann wird sie sich aus der Vergangenheit und Gegenwart einen Tempel des Ruhms und der Größe

„Allein Gott zu Ehren“

aufbauen.

---

*) Mit ihm freilich auch Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini, Mehul, welche, jeder nach seiner Weise die Theorie Wagners, soweit sie eine Neuerung enthalten soll, Lügen strafen.

Anhang zu Abschnitt A.

Siehe S. 185.

Project, welcher Gestalt die Kirchen Music zu Leipzig könne verbessert werden.*)

Die weil dergleichen junge Leute, welche bißher die Music in der Neuen Kirche dirigiret, von dem wahren Kirchen Stylo, wozu gar ein sonderliches und langes studium gehöret, nicht viel wissen können, und alles ihr werck auff eine so genandte Cantaten Art hinaus läufet;**)

So wäre es beßer (ja es wird auch in dem Corpore Juris Saxonici, und zwar in der Schul Ordnung Part. 4. Von der Election und dem Examine, oder Amt der Schul Diener pag. m. 296 ff. Deßgleichen sollen die Cantores,***)

---

*) Acta des Raths zu Leipzig VII. B. 31 die Kirchen Musik betr. Fol. 7.

**) Diese Art bestehet aus Recitativ und Arien, wie das meiste der Opern Music, ist auch von einem jeden jungen Menschen, der immer dergleichen, sonderlich lustige, Melodien höret, leichte nach zu machen.

***) Die Worte lauten also: Desgleichen sollen die Cantores, etc. (und alß die Directores der Kirchen Music) nicht ihre, da sie Componisten seyn, oder andrer neuen angehenden sondern der alten und dieser Kunst wohlerfahrnen und fürtrefflichen Componisten, alß (damahls) Iosqvini-Clementis non Papá-Orlandi, und Dergleichen Gesäng enthalten, so auff Tanz Meß, oder Schandliederweise nach componiret, sondern es also anstellen, daß, was in der Kirche gesungen, es herrlich tapffer sey, und zur Christlicheu Andacht die Leute reizen mag.

ausdrücklich verbothen,) daß solcher Incipienten, und folgentlich der heutigen jungen Operisten ihre doch nur in fleischlicher Absicht verfertigten Dinge nicht in die Kirche gebracht, und der heilige Gotes Dienst dadurch prophaniret, sondern anderer in dem Pathetischen oder zur Andacht bewegenden Kirchen Stylo geübter und bloß auff die Ehre Gottes zielenden Componisten wercke von ihnen angeschaffet und gebührender maßen musiciret würden:

Dieweil auch sonderlich in Fest-Tagen unserm Choro durch die bißherige Music in der Neuen Kirche die meisten Studiosi entzogen werden, welche doch aus vielen Ursachen, fürnehmlich, weil fast die meisten aus der Thomas Schule, und meiner Information kommen, zur Dankbarkeit uns helffen solten, es freylich lieber mit der lustigen Music in der Opera, und denen Caffee Häusern, alß mit unserm Choro halten werden, und daher, obgleich auch noch unterschiedene bey uns bleiben, dennoch auff beyden Chören die Music an ein und andrer Person, welche sich zur Execution eines Stückes in specie wohlschicket, Mangel leyden muß:

Die weil ferner das Orgelwerck in der Neuen Kirche bißher, so zu reden, in die Rappuse herumbgegangen, in dem der Director entweder nicht selbst spielen können, oder, wenn er ja was gekont, dennoch, wie die Operisten pflegen, bald zu dieser, bald zu jener Lust verreiset gewesen, und dahero immer andere ungewaschene Hände darüber gerathen, welche, wenn sie dem entstandenen Heulen, oder andern durch die Veränderung des Wetters verursachten zufällen abhelffen wollen, dasselbe immer mehr verderbt; So wäre es beßer, wenn das Werk einen gewissen und

beständigen Organisten, und die Direction der Music zu gleich unserm Choro mit übergeben würde. Auff solche Art würde das wilde Opernwesen verhütet, und eine devote Kirchen Music welche ihre besondere Schönheit, Kunst und Anmuth haben muß, eingeführet.*) Die weil die Music am angenehmsten, wenn sie nicht zu offte gehöret wird, und in vielen großen Städten, zum Exempel in Hamburg, der Cantor nur in einer Kirche des Sonntages musiciret, und bei so vielen Kirchen, alß daselbst sind, späte herumb komt; So könte bey uns auch, nach dem in denen beyden Haupt Kirchen die Music gewesen, solche den dritten Sontag in die Neue, alß die dritte Haupt Kirche der Stadt gebracht, und inzwischen die Music daselbst, wie in der Peters Kirche, eingestellet werden.

Da aber diese Einstellung der Music in denen Feyertagen in der Neuen Kirche, samt deren Alternation bedenklich seyn möchte, kan nichts desto weniger die Music daselbst durch unsern Chor wohl bestellet werden, in dem

*) Diesen Unterschied der Music hat neben allen berühmten Meistern der von dem Dreßdnischen Hoffe nur izo wieder nach Hause gegangene excellente Italiänische Capellmeister, Antonio Lotti, uns nur kürzlich gewiesen. Die Composition seiner Opera zeiget neben der Grace ein negligentes, doch sehr brouillantes und schwermendes Wesen meistens von einer oder 2 Stimmen, die doch immer durch viel Instrumente all' Unisono, welches eine leichte und geschwinde verrichtete Arbeit ist, secundiret werden. Hingegen hat er in seinen Kirchen Stücken eine admirable Gravität, starcke und vollkommene Harmonie und Kunst neben der besondern Anmuth sehen laßen; Wie solches ein und andrer von seiner Arbeit vorhandener Psalm, sonderlich aber eine mir communicirte sehr lange Missa, oder ein Kyrie nebenst dem Patrem und denen andern dazu gehörigen Stücken, so er zu lezt vor die Catholische Kirche zu Dreßden componiret hat, zur Gnüge bezeuget.

ich also in dem freyen Gebrauche derer Studiosorum, welche zu gleich mit denen in der Neuen Kirche befindlichen Thomas Schülern, die ich zu jeder Music wie sie dazu nöthig, erlesen kan, nicht gehindert werde.

Einen beständigen Organisten kan man sich auch von denen Studiosis versprechen, welche bey ihrer Music ihr Haupt Studium fortsezen, und practiciren, oder sonsten einen Dienst verwalten können. *)

Die weil auch endlich in dem Falle, wenn nicht die bloße Alternation, sondern zu gleich, wie in denen beyden Hauptkirchen, die Fest Tages Music in der Neuen Kirche möchte gefällig seyn, wären von des Organistens Salario 10 biß 15 fl. zu Bestreitung der Unkosten und Mühe, welche zu Anschaffung der Musicalien, des Pappieres, zu denen Copialien, und dergleichen erfordert werden, mir leichte zu zu wenden.

Die Volontaires unsers Chori könnten auch, wie alle dergleichen Adjuvanten in unsern Chur Fürstl. und andern Landen eine Ergözligkeit haben, wenn der Klingel Beutel, wie an besagten Orten allen, vom Choro bliebe, und dagegen etwas zu dem so genannten Cantorey Essen, dar-

*) Es giebt allhier zu weilen unterschiedene Gelehrte, die das Clavier wohl spielen; Gestalt auch bey unsrer Music manchmahl ein hiesiger berühmter Rechts Consulent und Doctor auff der Orgel accompagniret. Es soll vormahls wie ich per traditionem habe, ein hiesiger Organist, oder der zum wenigsten das Orgel Werck fleißig gespielet, Doctor Bähr geheißen, und ein Medicus und Professor gewesen seyn. Es ist auch einer in Ew. HochEdlen und Hochweisen Rathes Diensten, der das Clavier wohl geübt, und vormahls offte zu unsrer Kirchen Music gespielet hat. Ich selbst habe das Amt eines Organistens und Advocatens verrichtet.

über Räthe und Geistliche in Städten halten, oder zu einer andern ihnen gefälligen Vergnügung collegiret würde. Dieses, weil es auff die Beförderung der Kirchen Music und der Ehre Gottes zielet, wäre ja eben und vielleicht noch eher eine causa pia, alß wenn das Geld auff Bettel Leute, die dergleichen Gutes nicht praestiren gewendet wird.

Solte es aber mit der Music der Neuen Kirche im vorigen Stande bleiben, so wäre zum wenigsten auff ein Mittel zu dencken, wie diejenigen Studiosi, so von unsrer Thomas Schule kommen, dahin zu bringen, daß sie, wie es gleichwohl etliche andere und fremde thun, zur Danckbarkeit gegen unserm Chorum es beständig mit uns hielten und allda ihre Kunst, wo sie solche mit Gottes Hülffe gelernet, an wendeten.

Dieses ist also mein unvorgreifflicher Vorschlag wegen der Verbesserung unserer Kirchen Music, welchen ich aber einer reiffern Ueberlegung derer Hoch-Edlen Herren Patronen lediglich überlasse. Leipzig den 29sten May 1720.

Johann Kuhnau
Cant. mus.

Anhang zu Abschnitt C.

Siehe S. 321.

Den 3. Aprilis 1724.*)

Herr Johann Sebastian Bachen Cantori bei der Thomas Schule.

Wurde vermeldet, wie bey E. Hochw. Rathe der Schluß gefasset worden, daß die Passions Music des Charfreytags in den Kirchen zu St. Nicolai und St. Thomae wechsels-weise gehalten werden; Nachdem aber aus den Titel der dieses Jahr herumgeschickten Music zu ersehen gewesen, daß sie wiederum in der Thomas Kirche angestellet werden sollte, der Herr Vorsteher der Kirchen zu St. Nicolai amb E. Hochw. Rathe vorgestellet, daß vor diesesmahl mehr-erwehnte Passions Music in der Kirchen zu St. Nicolai gehalten werden möchte: Als würde sich der Herr Cantor seines Orts darnach achten.

Hic.

Er wollte solchem nachkommen, erinnert aber dabey, daß der Titel bereits gedruckt Kein Raum allda vorhanden und der Clav Cymbel etwas reparirt werden müßte, wel-ches jedoch alles mit leichten Kosten zu werke zu richten wäre, bitt ich allenfalls ihme auf den Chor noch einige Gelegenheit, damit er die bey der Music zu brauchende Personen wohl logiren konte, machen und das Clav-Cym-bal repariren zu laßen.

---

*) Acta die Kirchen-Musik s. w. d. a. betr. VII. B. 31.

Senat.

Es solte der HEr Cantor auf EE. Hochw. Raths Kosten, eine Nachricht, daß die Music in der Nicolai Kirche vor diesesmahl gehalten werden solte, drucken, die Gelegenheit aufm Chor, so gut es sich thun liese, mit Zu Ziehung des Obervoigts machen und den Clav. Cymbel repariren laßen.

Johann Zachar. Trefurth,
tit. jur.

Anhang I.

enthaltend:

1.

Verhandlungen des Raths zu Leipzig über die Anstellung Bachs an der Thomas-Schule daselbst.

1) Den 14. Juli 1722.*)

Die Cantorat Stelle bei der Schule zu St. Thomas sei zu ersezen, dazu sich angegeben,

1. Johann Friedrich Jesch
2. Georg Balthasar Schott
3. Joh. Christian Keller
4. Georg Lincke
5. Johann Martin Steindorff
6. Georg Philipp Telemann,

der leztere sei schon bekannt, und wolle er sich wegen der Schularbeit mit einem von denen untern Collegen vergleichen.

Tit. Herr Appellat. Rath Plaz

Es habe der Cantor in denen obern Classen mit zu informiren, welches ihm nur in der person Telemanns der dergleichen nicht zu über nehmen gesonnen, bedencklich sey und müsse man wenigst hören, wie er die information einzurichten und sich diesfalls zu vergleichen gedenke, wegen seiner Geschicklichkeit in der Music wäre er bekannt.

Concl. Man wolle vorhero diesfalls mit ihm communiciren lassen und könnten ihm die Verrichtungen bei der Schule überschicket werden.

---

*) Acta des Raths zu Leipzig. VII. B. 117. Vol. II.

2) Den 11. August 1722.

Hiernechst sei zu erinnern, daß wegen des Cantordienstes H. Telemann am Sonntage die probe abgelegt, frage sich, ob Ihm nunmehro das Amt zu conferiren.

Herr Hoffr. Lange,

Es sei Telemann der berühmteste Componist und finde er kein Bedencken ihm sein votum zu ertheilen, die Sache wegen der lectionen könne man noch aussezen.

Herr Stifts R. Born

giebt ebenfalls Telemann sein votum die lectiones könne man noch aussetzen, es werde doch mit dem Consistorio diesfalls zu conferiren sein.

Herr D. Hölzel

Etiam, das übrige werde der regierende H. Bürgerm. besorgen.

H. Baum. Wagner

Etiam.

H. Kammer R. Jöcher

Etiam.

H. Baum. Lehmann

Etiam.

H. Baum. Kregel

Etiam.

H. Synd. Job

Etiam, wegen der information wäre auch zu prospiciren.

H. Hoffr. Keeß

Etiam, wiße er von seiner conduite nichts.

H. Baum. Hohmann

Etiam, wegen der Schularbeit werde man sorgen.

Dn. Consul reg. Es solle alles besorget und von H. Telemann, wie er die lectiones einzurichten gemeinet, vernehmen, die Praesentation wäre vormahls, wie auch die gratulationes, in lateinischer Sprache geschehen, es schiene aber, daß nach Beschaffenheit iezigen Zeiten es ohne bedencken auch in deutscher Sprache geschehen könne.

---

3) Den 13 Augusti 1722

Erschien auf Erfordern vor E. E. Hochweisen Rath der Stadt Leipzig, Hr. Georg Philipp Teleman u. truge der Regierende Bürgermeister Tit. Herr Hof-Rath D. Adrian Steger vor, es würde sich derselbe zu erinnern belieben, daß Er um die Stelle, so durch des Hn. Cantoris Kuhnau Todt bei der Thomas Schule allhier offen worden, sich gemeldet. Weil er nun, wegen seiner Musik in der Welt bekannt wäre, so hätte E. E. Hochweiser Rath ihn erwehlet, u. wolte er ihm solch Officium im Nahmen Gottes aufgetragen haben. Er würde sich gegen den Rath u. seine MitCollegen dergestalt erweisen, daß man darmit zufrieden sein könne. An der Besoldung u. Accidentien, wie es Hr. Kuhnau gehabt, werde er sich begnügen laßen. Wegen seiner Praesentation u. Anderm sollte Alles observiret werden.

Eodem.

Habe auf Verordnung E. E. Hochweisen Raths den Herrn Superintendenten D. Deyling, die Wahl des Hrn. Telemans zum Cantore bei der Thomas Schule notificiret, welcher sich deswegen schuldigst bedanket u. als Er, des Examinis halber, etwas gedacht, habe Ihn, im Nahmen E. E. Hochweisen Raths ersucht, damit so lange an-

zustehen, bis der Herr Stifts Rath D. Born Zurückkäme, welches er auch zu thun versprochen.

Eodem.

Ist der Registrator, Hr. Siebenbürger, zu dem Rectore auf der Thomas Schule, Hn. M. Ernesti geschickt worden, daß er sich morgen gegen 11 Uhr vor der Rathsstube einfinden möchte, welches Er auch zu thun versprochen.

Den 14 Augusti 1722.

Erschien der Herr Rector auf der Thomas Schule, Hr. M. Ernesti in der Amtsstube u. intimirte ihm der Regierende Herr Bürgermeister Dr. Steger daß Hr. George Philipp Teleman zum Cantoren an solcher Schule erwehlet worden, und möchte Er Ihm seine Stunden behörig anweisen. Sonsten wären einige, die Ihre Stunden überflüßig in acht nähmen, auch, wann sie schon da wären, die Zeit mit Schlafen zubrächten. Von den Superioren der Schule sei erwehnt worden, daß sie etwas unfleißig wären, und wann Er es meldete, wolte Ihme Autorität schaffen.

Ille. Danckete vor die beschehene Notification gehorsamst u. wäre Ihme lieb, daß die Stelle ersetzet werden, wollte auch inskünftige melden, wann von ein u. andern die Stunden nicht beobachtet würden.

---

4) Den 23. Novembris 1722.

Wegen Ersezung des Cantordienstes bei der Thomasschule habe man auf Telemann die Absicht gerichtet, der aber entschuldige sich, daß er nicht dimittiret werden wolle, so man dahin stelle, und wie hierunter von ihm verfahren werden, sonst hätten sich angegeben,

1. der Capellmeister von Merseburg Kaufmann
2. Andr. Christoph Tufen zu Braunschweig,
3. Joh. Martin Steindorff von Zwickau,
4. Georg Lembke, Cantor von Taucha,
5. Johann Christian Rolle, von Magdeburg,
6. Georg Balthasar Schott,
7. Joh. Friedr. Jesch, ein geschickter Mensch, Capellmeister von Zerbst,

Tit. Herr Appellat. Rath D. Plaz

Man habe nicht ursach sich zu betrüben, daß Telemann nicht herkomme, man habe hauptsächlich bei dem Cantordienst dahin zu gedenken, daß das Subjectum nicht allein die Music verstehe, sondern auch informiren könne, man könne Jeschen die Probe in musiciren u. informiren lassen, ingl. mit Rollen und Tufen, einer von beyden.

Herr HoffR. D. Steger.

votiret zur Probe auf Jeschen, Tufen und Rollen, sowohl in musiciren als auch in informiren, und zwar ied. 20 Thlr. zu reise Kosten.

Herr Stiffts R. Dr. Born

lobet Kauffmann in Merseburg wegen der Music, jedoch könne er nicht informiren, läßet sich gefallen, daß zur Probe aufgestellet werden Jesch, Tufen und Rolle, hätte seine Absicht auf Schotten gerichtet gehabt, da man die N. Kirche unter einerlei Directorium bringen können.

Herr Baum. Wagner.

conformiret sich auf die benannten 3 Personen u. daß jeder von ihnen 20 thlr. zur Hin- und herreise bekämen.

Herr Baum. Lehmann.

Etiam, in flgden Stücken.

Herr Synd. Job.

Etiam.

Herr Hoffr. Keeß.

Etiam.

Herr Baum. Hohmann.

Etiam.

---

5) Den 21. Decembris 1722.

Diejenigen, so wegen des Cantorats zur probe aufgestellet werden sollten, wären lezthin denominiret, es hätteu sich noch mehrere gemeldet, als der Capellmeister Graupner in Darmstadt und Bach in Köthen, Jesch aber erkläre sich, daß er nicht mit informiren könne, der Merseburger bitte nochmahls ihn zur probe zu lassen,

Consl. Rolle, Kauffmann, auch Schotte sollen zur probe, insonderheit zum informiren zugelassen werden.

---

6) Den 15. January 1723.

Tit. Herr HoffR. und Bürgermeister D. Lange

Proponit, es habe sich der Capellmeister von Darmstadt Hr. Graupner gemeldet und werde aufn Sonntag die probe machen, der habe nun allendhalben ein gutes Lob, wie unterschiedene Briefe auswiesen, nur wäre præcaution zu nehmen, daß er bey seinem Hoffe dimittiret werden könne, welches man ihm vermeldet, welcher iedoch, daß er nicht fest verbunden sey, und was ihm zur mutation bewege, sich erkläret, käme es nur darauf an, ob, wenn es mit der probe wohl abliefe, ihm das Cantorat aufgetragen werden auch ob man nicht vorher an den Herrn Landgrafen schreiben solle.

Tit. Herr Appell. Rath und Bürgermeister D. Plaz.

Er kenne H. Graupner zw. nicht special, iedoch mache er eine gute gestalt und schiene ein feiner Mann zu sein, glaube auch, daß er ein guter Musicus wäre, nur wäre dahin zu sehen, daß er auch mit der information in der Schule verrichte, lasse sich auch gefallen, daß man an des Herrn Landgr. von Hessen Hochw. Dpl. schreibe.

Tit. Herr Hoffr. und Bürgerm. D. Steger.

Er sei kein Musicus und beziehe sich auf des regierenden Herrn Bürgerm. judicium und was der Capellmeister von Dreßden von ihm geschrieben, man könne auch an den Herrn Landgrafen es gelangen lassen, auch die andern in der probe noch hören, inzwischen aber und bis er seine dimission erlanget, die Sache nicht in die 3 Räthe bringen, womit sich

H. Appellat. Rath D. Plaz

auch confirmiret.

Herr Stiffts R. D. Born.

Weil H. Graupner so ein gutes Lob habe, wie denn Kauffmann auch ihn besser als sich selbst halte, so reflectire er ebenfalls auf denselben, gebe zu überlegen, ob nicht die Thomas-Schüler dahin zu verbinden, daß wenn man sie brauche, sie möchten sich befinden, wo sie wollten, sie sich gebrauchen lassen wollten.

Herr D. Hölzel

Rolle solle Telemann übertreffen, und könne man ihn ebenfalls hören, adhærire H. StifftR. Borns voto und reflectiret auf Graupnern.

H. Baum. Wagner

votiret aus angezogenen ursachen auf Graupnern mit denen

angefügten conditionen, gebe zu überlegen, ob man Rollen und Bachen noch zur probe admittiren solle.

H. CammerR. Jöcher

giebt sein votum Graupnern mit obigen conditionen.

H. Baum. Lehmann

Etiam, Rolle werde als ein geschickter und gelehrter Mann gelobet.

Herr Baum. Kregel

Etiam, wäre zweifelhaft ob man noch mehr proben lassen machen solle.

Herr Synd. Job.

Er könne Graupnern nicht von Person es werde aber viel gutes von ihm gesprochen, wäre nur zweifelhaft, ob selbiger seine dimission so leicht erhalten werde, dahero wohl gut seyn werde, daß man an Herrn Landgraf schreibe, wegen Rollens sey er ebenfalls zweifelhaft indem er zu Magdeburg sich aufhalte, mit der information wäre auch mit darauf zu sehen.

H. Baum. Hohmann

votiret ebenfalls auf Graupnern.

---

7) Den 9. Aprilis 1723.

Auf den man bei dem Cantorat reflexion genommen, nemlich Graupnern, könne seine dimission nicht erhalten, der Landgraf zu Hessen-Darmstadt, wolle ihn schlechterdings nicht dimittiren, sonst in Vorschlag der Capellmeister zu Cöthen Bach, Kauffmann zu Merseburg und Schotte alhier kommen, aber alle 3 würden zugleich nicht informiren können, bey Telemann habe man schon auf die Theilung reflectiret.

Herr Appellat. Rath Plaz.

Das letztere finde Er aus erheblichen Ursachen vor bedencklich, da man nun die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen, es sey von einem zu Pirna ehmahls viel gutes gesprochen worden.

Alhier bin weiter zu protocolliren gehindert ꝛc.

2.

Actenstücke, die Einführung des Cantors an der St. Thomas-Schule betreffend.

Concept*). An Hrn. Dr. Salomon Deylinger, P. P. Pfarrer und Superintendenten allhier zu Leipzig.

P. P.

Wir haben seinen eingeschickten Bericht,

Den Cantoren an der Schule zu St. Thomas allhier,

Johann Sebastian Bachen betreffend,

verlesen.

Nachdem nun die von ihm durch den Pastoren an der Kirche zu St. Thomas, Lic. Christian Weiße, beschehene An und Einweisung ermeldeten neuen Cantoris der Churfürstl. Sächs. Kirchen Ordnung und unsrer an ihn deswegen ergangnen Verordnung gemäß ist;

Alß hat es dabey sein Bewenden; im übrigen laßen wir auch geschehen, daß, dem gethanen Vorschlage nach, noch zur Zeit die Information desselben in der Schule dem Collega Tertio überlaßen werden möge, und begehren im Nahmen des Allerdurchlauchtigsten (folgen die Titel) wir hiemit an denselben, er wolle sich also danach achten. Machen wir demselben pp.

Datum Leipzig, den 22. Märzii 1724.

Die Verordneten des Chur- u. Fürstl. Consistorium's daselbst.

---

*) Acta des Raths zu Leipzig, VII. B. 117. Vol. II. Fol. 270. 271.

Fol. 271. **Registratura.**

Als aus dem löbl. Consistorio vorherstehende Verordnung ergangen und E. E. Hochw. Rath nöthig befunden, deßfals mit dem Herrn Superintendenten zu communiciren.

So haben nach dem nur hierunter geschehnen Auftrage mich zu demselben begeben, vorhero aber aus unsern Schul Actis die Actus, da wohlgedachter Rath, die introduction derer Schuldiener allein verrichtet, extrahiret und selbige wohlvermeldetem Herrn Superintendenten vorgezeiget, welcher darwieder nichts zu erinnern fand und sich blos auf die ehemalige Consistorial Verordnung, so an ihn ergangen, bezog, der Er nachzuleben verbunden gewesen, Er könne aber E. E. Rath nicht verdenken, daß derselbe sich bei seinen juribus zu erhalten suche, Ihnr werde es gleichviel seyn, wie es ausgemachet werde, daß Er wegen des vorgegangnen Bericht erstattet, darzu habe er aus dem Consistorio selbst Veranlassung bekommen, könne ein Mittel, wie die Sache am füglichsten zu tractiren und einzurichten erfunden werde, würde er es sich ganz wohl gefallen lassen.

Actum den 12. Aprilis 1724.

Carl Friedrich Manser.

Ober Stadt Schreiber.

3.

Beschreibung der großen und kleinen Orgel in der St. Thomas Kirche.*)

Auff dem Schüler Chor ist an der Abendwand die grosse Orgel, welche Anno 1525 von dem Guthe die Eiche genanndt, besage unterschiedener Jahrbücher nach Leipzig verkauft worden angebaut. Dieses Orgelwerk ist, besage der daran stehenden Jahrzahl, 1601 und wiederum 1670 renoviret und mit einer neuer Baß Stimmen und Brustwerk vermehret worden. Daß also heut zu Tage diese Orgel nachgesetzte 35 Stimmen hält.

Im Oberwerke sind 9 Stimmen.

1. Principal 16 Fuß
2. Principal 8 „
3. Quinta dena 16 „
4. Octava 4 „
5. Quinta 3 „
6. Superoctava 2 „
7. Spiel=Pfeiffe 8 „
8. Sesqui altera gedoppelt
9. Mixtur 6, 8 biß 10fach.

In der Brust 9 Stimmen.

1. Grobgedackt 8 Fuß
2. Principal 4 „
3. Nachthorn 4 „
4. Nasal 3 „
5. Gemßhorn 2 „
6. Zimbel 2fach
7. Sesqui altera
8. Regal 8 Fuß
9. Geigen=Regal. 4 „

*) Leipzig, Chronik=Buch III. Cap. 6. S. 110, 111.

Im Rück-Positiv 12 Stimmen.

1. Principal 8 Fuß
2. Quinta dena 8 „
3. lieblich gedacktes 8 „
4. klein gedacktes 4 „
5. Traversa 4 „
6. Violin 2 „
7. Rauschquinta gedoppelt
8. Mixtur 4fach
9. Spitzflöt 4 Fuß
10. Schallflöt 1 „
11. Krumbhorn 16 „
12. Trommet 8 „

Im Pedal 5 Stimmen.

1. Sub-Bass von Metall 16 F.
2. Posaunen-Baß 16 F.
3. Trommeten-B. 8 „
4. Schalmeyen-B. 4 „
5. Cornet 3 „

(Die corpora sind von verzinntem Bleche.)

Tremulant, Vogelgesang, Zimbelstern, und zu jeder Lade ist ein Sperr-Ventil, hat 3 Manual Clavier und 1 Pedal, und noch zur Zeit 10 Blaß-Bälge. Besagter Orgel gegen über ist über dem Altar Chor an der Morgenwand die kleine Orgel benebenst einer Emporkirche, darauff an hohen Festen geschlagen und musiciret wird. Dieses Orgelwerck ist Anno 1489 verfertiget, nach der Zeit 1511 (Wie dieses der Thomaner Mönch Seslach in seinen Annalibus bezeuget, wenn er also schreibet: Magnum Organum ap. S. Thomae in Lipz a Mgr. Prlasio reformatum est, cui dedimus 500 fl. A. 1511) und endlichen 1693 im Maymonat, nachdem man sie das Jahr zuvor, wie in den Jahrbüchern f. 562 gedacht, an dem Ort wo sie anjetzo stehet, geschafft, renoviret und illuminiret worden, besage dieser Schrifft, so sich unter bemeldeter Orgel befindet:

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Zebaoth.

Fol. 1489 R. 1639.

Es hält dasselbige 21 Register.

Im Oberwerke sind zu finden
7 Stimmen, als:

1. Principal 8 Fuß
2. Gedackt 8 „
3. Quinta dena 8 „
4. Octava 4 „
5. Rauschquinta 3 u. 2 „
6. Mixtur 4, 5, 6, 8 biß 10fach
7. Zimbeln 2fach

In der Brust sind befindlich
3 Stimmen, als:

1. Trichter=Regal 8 Fuß
2. Sufflöth 1 „
3. Spitzflöth 2 „

Im Rück=Positiv 8 Stimmen.

1. Principal 4 Fuß
2. lieblich Gedackt 8 „
3. Hollflöth 4 „
4. Nasal 3 „
5. Octava 2 „
6. Sesqui altera gedoppelt
7. Vulcian 8 Fuß
8. Trommet 8 „

Im Pedal.

1. Sub Bass von Holtze 16 F.
2. Fagott Baß 16 Fuß
3. Trommet Baß 8 „

Tremulant, umlaufende Zimbel=Stern, zu jeder Lade ein Sperr=Ventil mit 6 Bälgen.

4.

Text zur Geburtstags Cantate für Friedrich August II.

Den 12. May 1727.

Aria tutti.

Entfernet euch, ihr heitern Sterne!
Des Landes Sonne geht uns auf,
Die Gluth der Himmel reinsten Flammen,
So von Augustens Augen stammen,
Verdunkelt euch und hemmet euren Lauff. da Capo.

Recit. Philacis.

Großmächtigster August,
Du Wunder dieser Zeiten,
Sarmatiens und Sachsens schönste Lust,
Der Schimmer Deiner Helden-Crone.
Ja Deines Purpurs Glanz und Pracht,
So alle Welt erstaunend macht,
Erregt in mir die reinsten Triebe
Der zärtesten, doch stärksten Liebe.
Die Großmuth, so vor mich mit Adlers-Augen wacht
Ja mich mit Liebe, wie mit Strömen tränket,
Ists, die mein Herze zu Dir lenket.
Nimm Deiner Augen Heldenstrahl anjetzt zurück
Und laß dafür mich Deinen Gnadenblick
Aufs innigste vergnügen.

Aria.

Die Quellen pflegt man ja zu krönen
Drum darf ich nicht mit meinen Söhnen
Dir Deine hohen Gaben zieren,
Den Ruhm der Dankbarkeit verlieren.

Arioso.

Laß, mächtiger August, laß großer König, zu,
Daß ich bei stiller Nacht, bei Deiner süßen Ruh

Ein Abendopfer darf zu Deinem Throne bringen,
Und meinen schwachen Arm um Deine Füße schlingen.

Apollo.

Dies große Fest ließ vor den Jahr
Zu Deines trauten Flemmings höchsten Freuden,
Als nun der Tag bereits verflossen war,
Des Tages Licht nicht aus den Augen scheiden.
Es mußte selbst die dunkle Nacht
Durch der von fern anher geworfnen Strahlen Macht
Zum hellen Mittags-Lichte werden.
Nun aber, da Du, höchste Landes-Sonne
Zur Allgemeinen Wonne
Des Scepters Pracht uns gegenwärtig weist,
Muß man nothwendig auf der Erden
Der Götter Paradieß den schönsten Himmel sehn.

Aria.

Augustens Gegenwart, Augustens Lust-Revier
Zieht man mit allem Recht dem schönsten Himmel für.
Sein Anblick kann uns theils ergötzen,
Theils aber in Verwundrung setzen. da Capo.
Voraus da dieses Fest
Den hellen Glanz vor Deiner Majestät,
Die selbiges nach größter Kümmerniß
Der armen Philaris
Nun mit gestärkter Kraft begeht,
Verjüngter und vollkommner sehen läßt.
Drum höret man, durchlauchtigster August,
Auf meinem Helicon
Der Harmonie entzückende Gewalt.
In lieblicher Gestalt,
Den Freudenvollen Jubelton.

Duetto. Philaris. Apollo.

Seyd zu tausendmal willkommen,
Schönste Stunden, seyd geküßt,
Denn Aurorens Purpurlicht
Muß euch allen Vorzug laßen,
Und geschähe dieses nicht,
Vor euch endlich gar erblaßen. da Capo.

Ich selbsten bin entzückt und weiß nicht, wie mir ist,
Das Blut, das sich in allen Adern reget,
Hat Seel und Geist
Zugleich beweget.

Mars.

Was untersteht ihr euch,
Verwegne Castalinnen,
Der Crone von dem Reich,
Dem allertheuersten Landesvater,
Vor dem der Elb= und Weichselfluß
Die Wellen niederlegen muß,
Durch eure schwachen Saiten
Ein Opfer zu bereiten?
O unverschämt Beginnen!

Philaris.

Laß mich nur nicht so unhold an,
Ich habe nichts, als meine Pflicht gethan.
Die Quelle meiner Freuden,
Der Ursprung meiner Lust,
Ist Dir ja wohl bewußt
Es ist ja selbst Dein mächtiger August.

Mars.

O unverschämt Beginnen!
Du möchtest gleich Amphions Wundergaben
In Ueberfluße haben,
So sollten doch des weisen Pindus Höhen
So viel verstehen,
Daß unsres Königs Heldenmuth und seiner Gottheit Schein
Viel höher will verehret sein.

Aria.

Helden, die wie Cäsar fechten,
Muß man Lorbeerkränze flechten
Und Augustens Wunderhand,
Welcher selbst die Löwen weichen
Fordert solches Siegeszeichen
Auch von seinem Sachsenland. da Capo.
Entweichet, weil noch seine Langmuth währt,
Damit nicht seine Macht und seiner Hoheit Blitz

Euch sammt den Musensitz
Zerstöret und verzehrt.

Harmonia.

Nicht unsres Königs Heldenproben
Noch Würden und Verdienst zu loben,
Erschallet unsrer Saiten Klang,
Wer diese sich getraut zu faßen,
Und aus Verwegenheit
Zu seinem Throne schreit,
Mag nach Verdienst erblaßen.
Wir rühmen bloß des Festes Herrlichkeit,
Und wünschen nur zu Sachsens Wohlergehn,
Es möchte doch der theuerste August
Wenn sein Geburts-Gestirn erscheint,
In Zukunft alle Jahr in unsern Gränzen stehn.

Aria.

Soll des Landes Seegen wachsen,
Muß sein König bey ihm sein.
Ach, so treffe doch bey Sachsen
Unser sehnlich Flehen ein.
Drum laße noch zuletzt mit süßen Chören,
Zum Zeichen, daß das jauchzende Geschrei
Gerecht und billig sei,
Dich mit erhöhter Stimme hören.
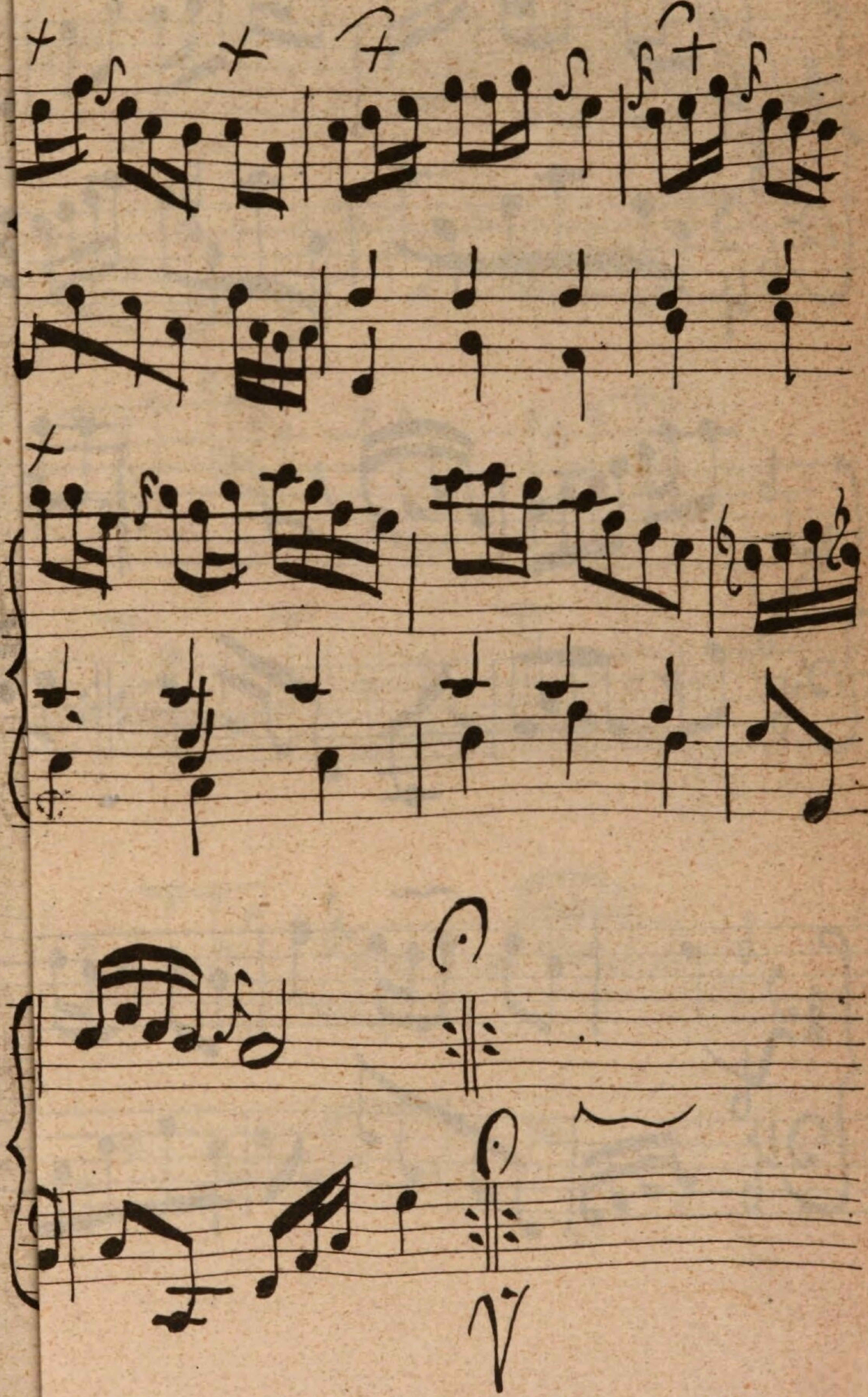
Aria tutti.
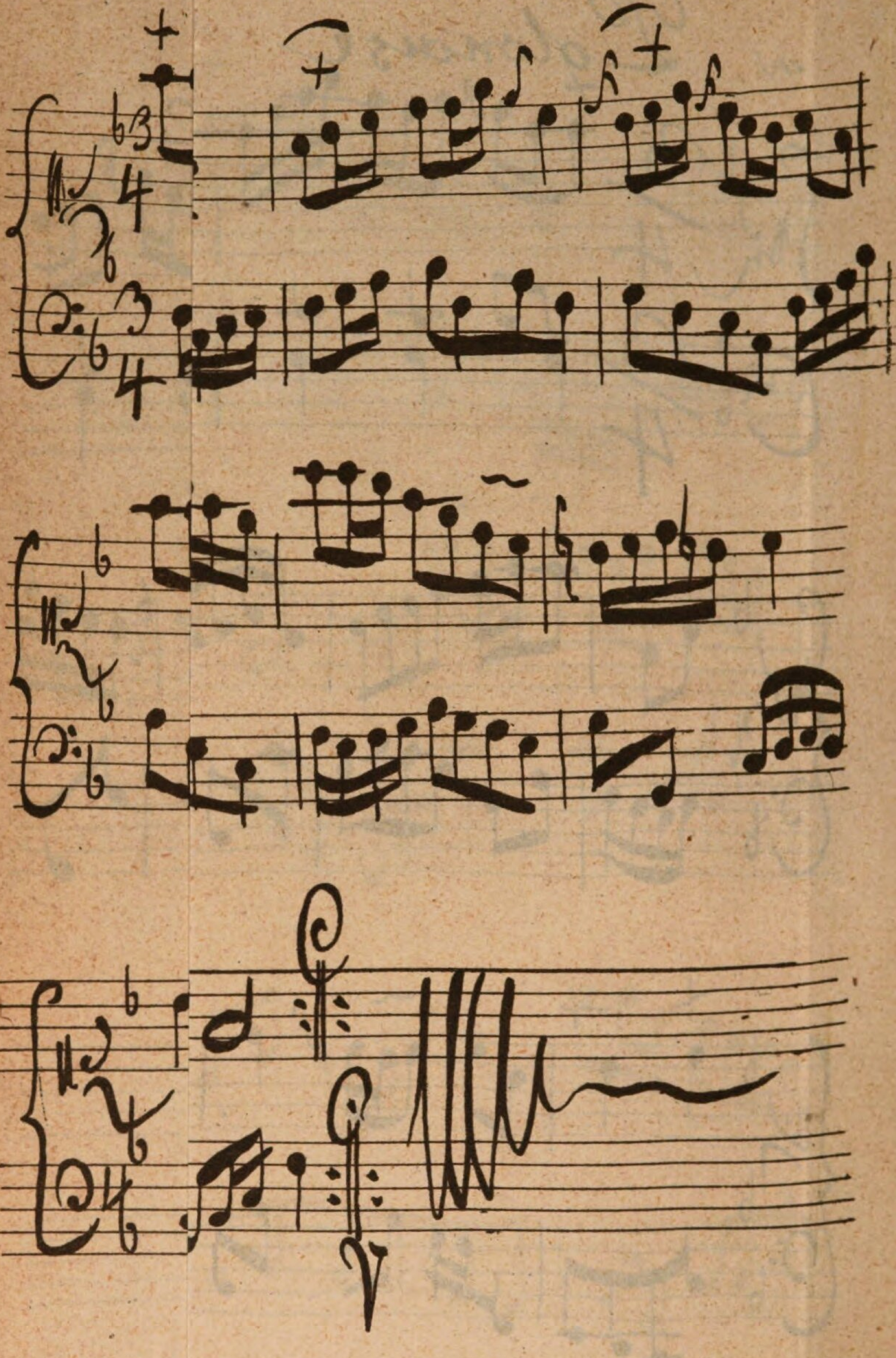
So lebe denn das Königliche Haus!
Mein mächtigster August, das Kleinod unsrer Welt,
Und als ein Wunderwerk von Gott selbst dargestellt.
So wird Sarmatien dem Himmel sich vergleichen
Und Sachsens Rautenzweig die Ewigkeit erreichen.

Buchdruckerei von Gustav Lange in Berlin, Friedrichsstraße 103.
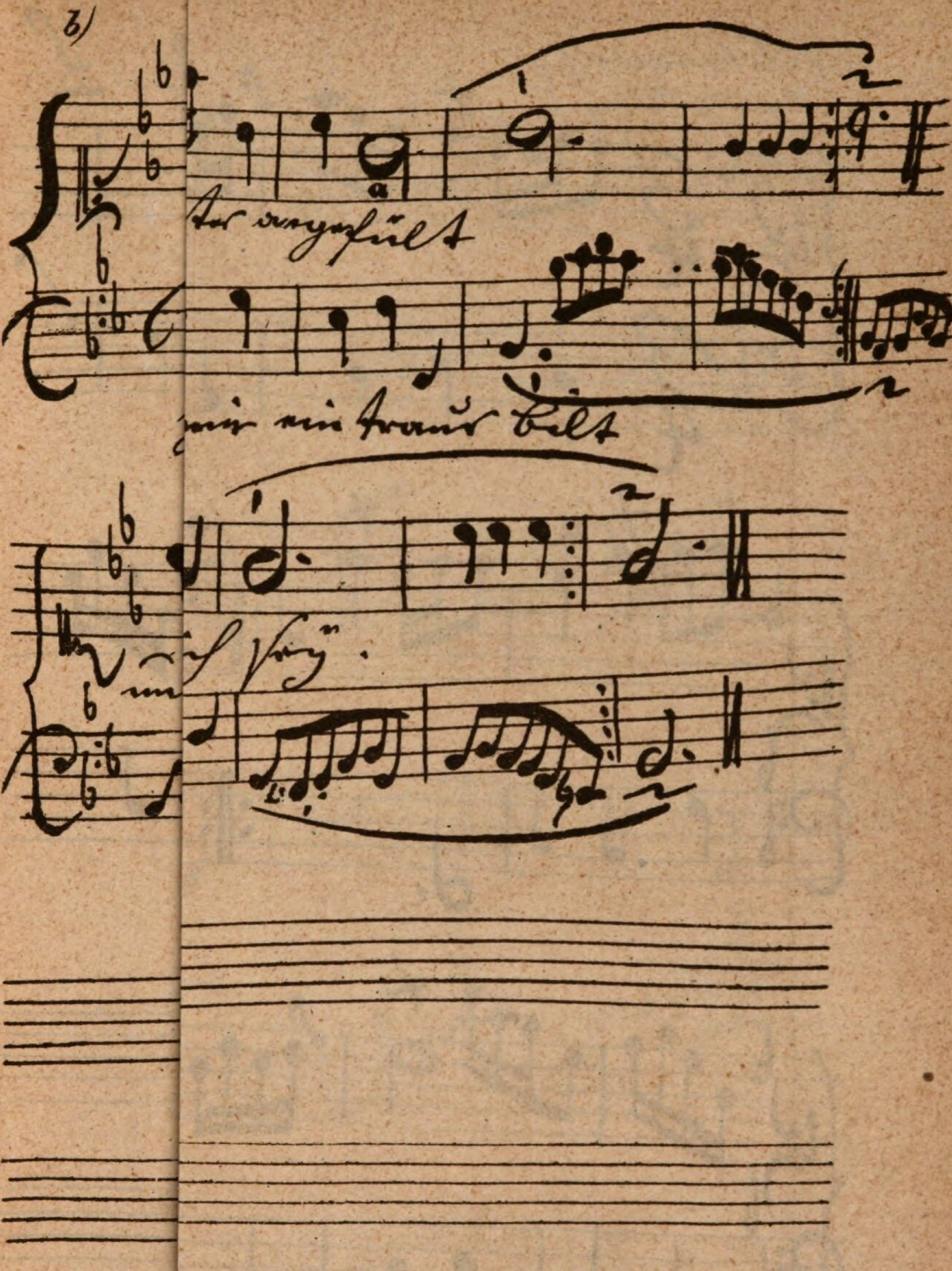
Verzeichniß der Druckfehler im ersten Bande.

Seite 2.	Zeile 9.	der Anmerkung lies:	„erneuertes" statt „ermuntertes".
„ 65.	„ 15.	lies:	„dotirte".
„ 95.	„ 4.	der Anmerkung lies:	„weitere".
„ 113.	„ 5.	lies:	„Continuo" statt „Contima".
„ 150.	„ 15.	„	„einer" statt „eines".
„ 161.	„ 4.	„	„Calefactor".
„ 186.	„ 28.	„	„Woche" statt „Kirche".
„ 203.	„ 12.	„	„in der Cantate" statt „und in der Cantate".
„ 205.	„ 28.	„	„welcher" statt „welche".
„ 210.	„ 8.	„	„gemalt" statt „gemacht".
„ 217.	„ 35.	„	„Melodie".
„ 250.	„ 13.	„	„Alles, was von Gott geboren" statt „Alles was nach Gottes Willen".
„ 251.	„ 20.	„	„Einweihung" statt „Einrichtung".
„ 252.	„ 7.	„	„erlöste" statt „erlauchte".
„ 312.	„ 8. 9.	„	„Peter Schinart" statt „Peter, Schinart"
„ 315.	„ 20.	„	„ist" statt „sind".
„ 317.	„ 2.	„	„1765" statt „1761".
„ 321.	„ 6.	„	„vor" statt „von".
„ 383.	„ 19.	„	„Hauptzweck" statt „Hauptwerk".
„ 406.	„ 28.	„	„analoge".
„ 414.	„ 5.	„	„Stimmen".
„ 422.	„ 28.	„	„eine" statt „ein".
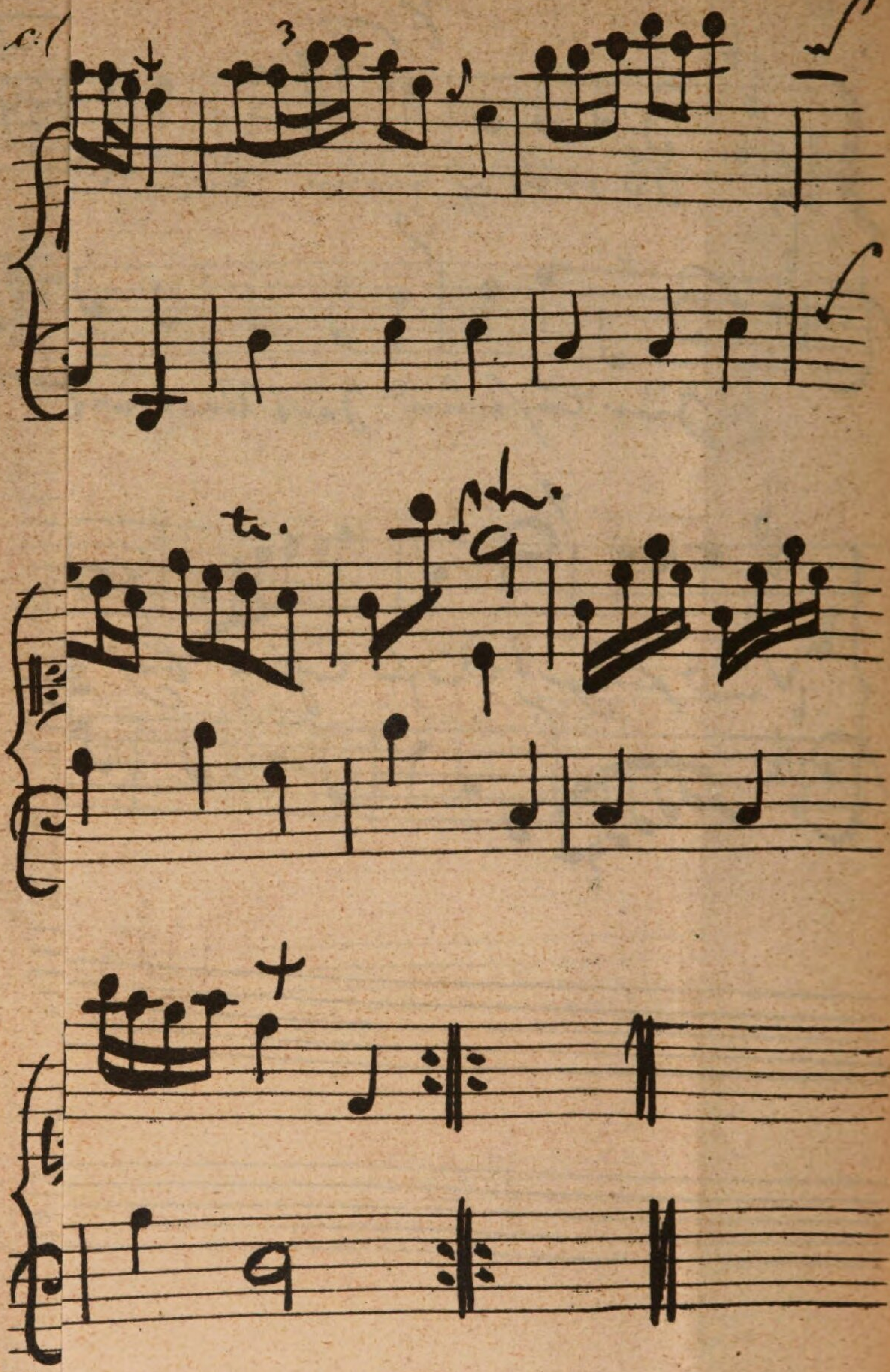




(Berlin, Ferd. Schneider.)
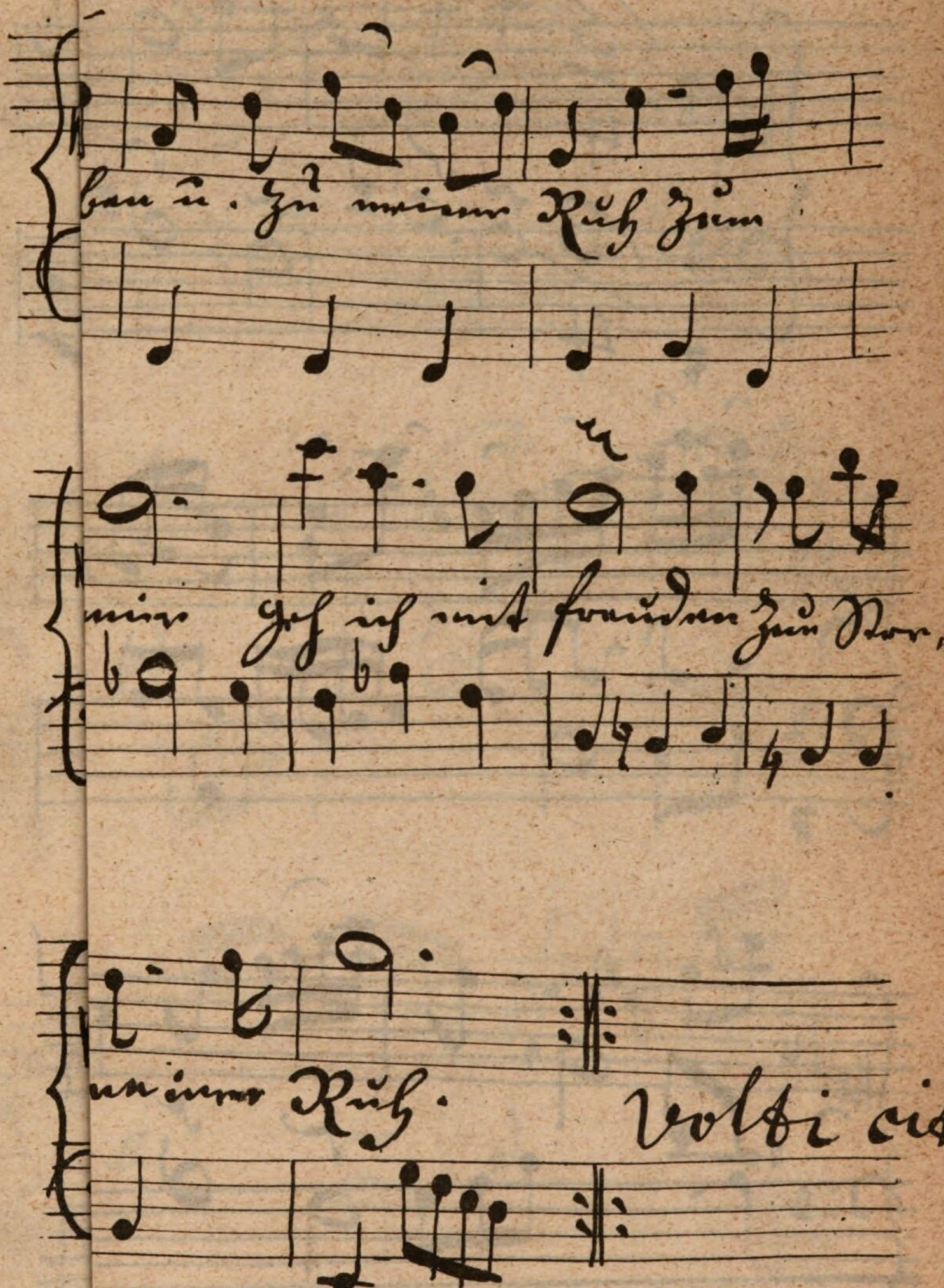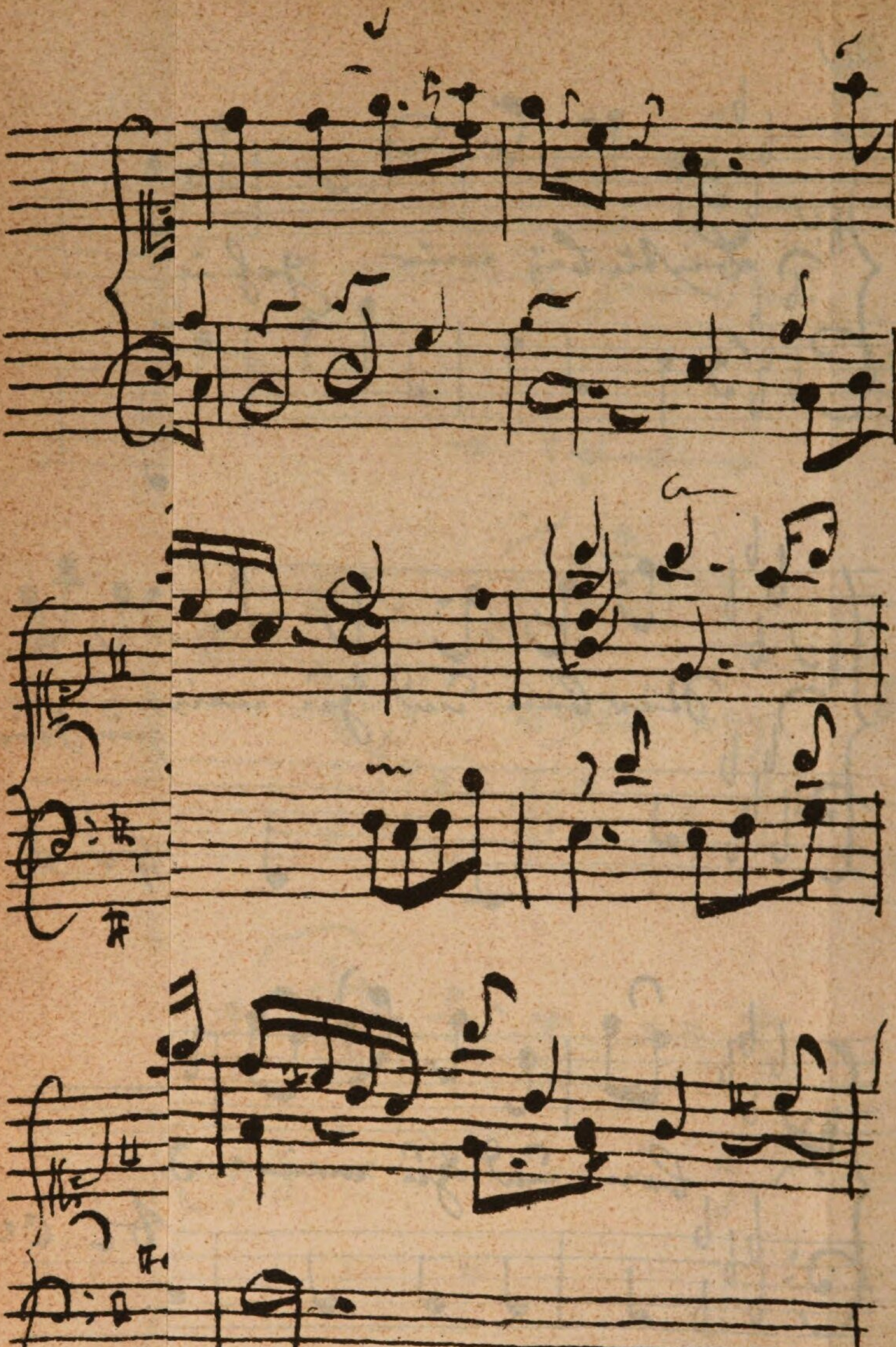


(Berlin, Ferd: Sc
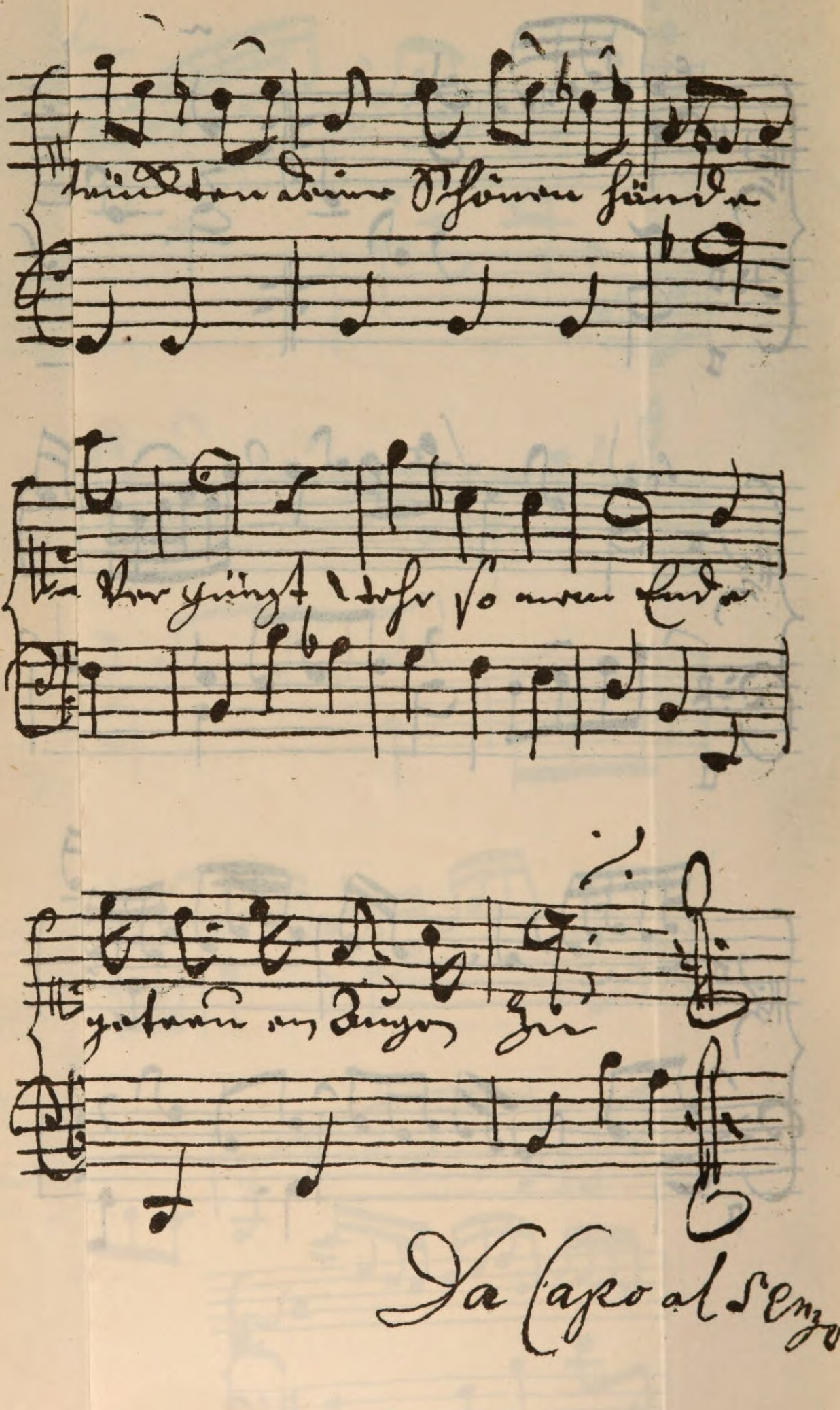


(Berlin, Ferd. Schneider.)

d,
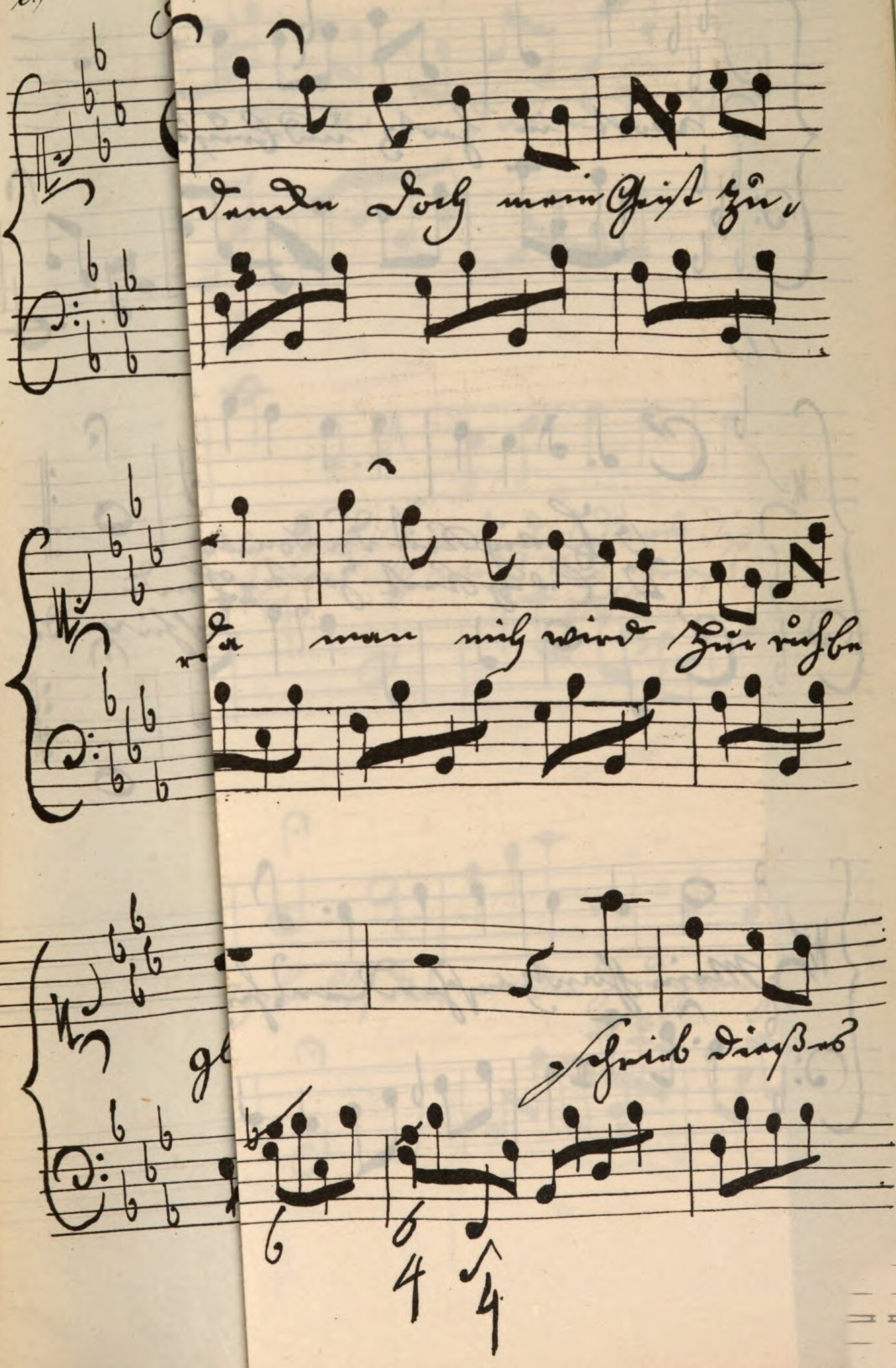

zu meiner Ruh zum
geh ich mit freuden zur
meiner Ruh.
volti cit
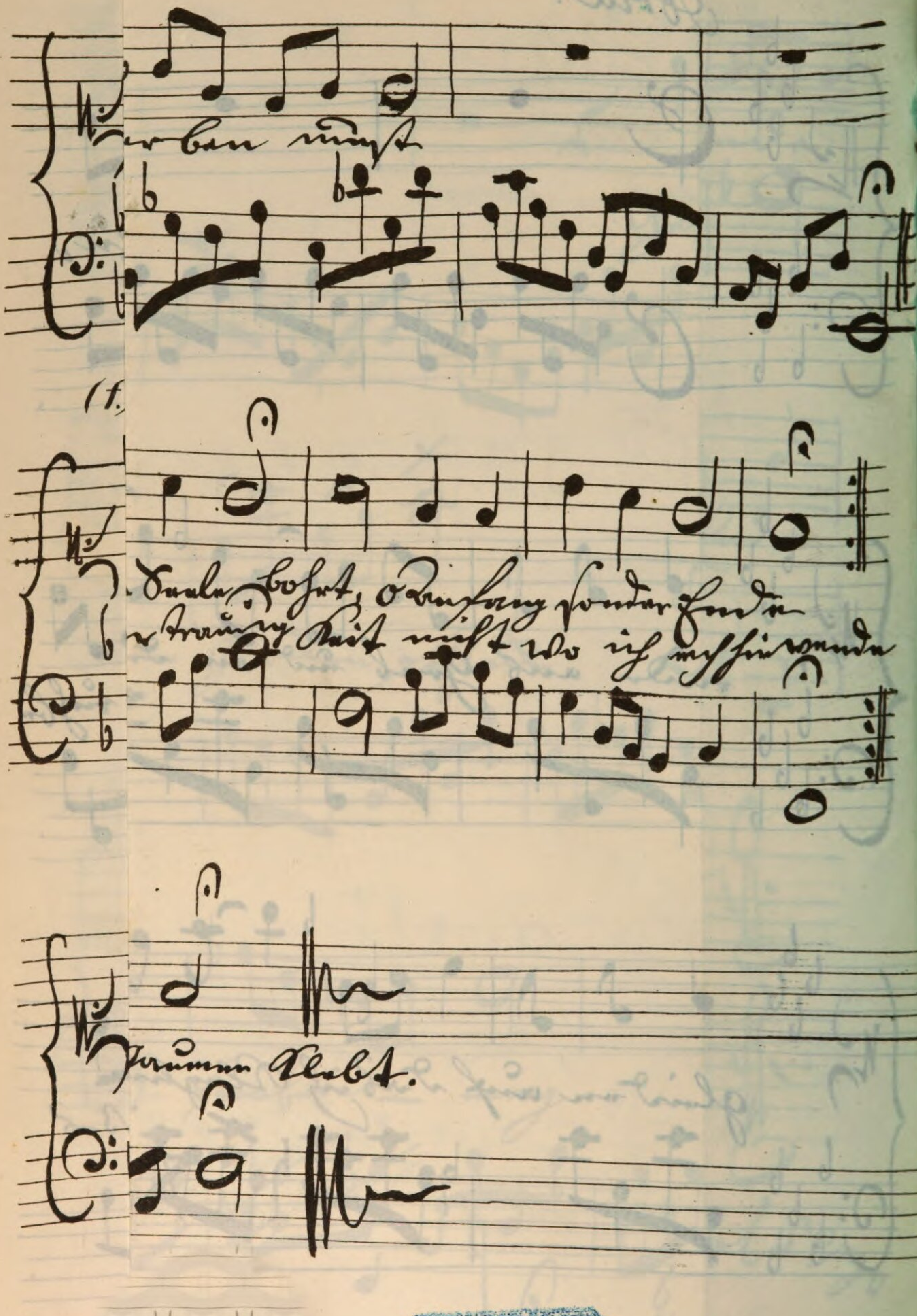





Da Capo al Segno

e.)





Buchdruckerei von Gustav Lange in Berlin, Friedrichsstrasse 103.

Bitter, Carl Hermann,

Johann Sebastian Bach

Bd.: 1

Berlin 1865